

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA II
(LITERATURA ESPAÑOLA)**



TESIS DOCTORAL

**La poesía de Miguel Botelho de Carvalho. Estudio y edición de la
"Fábula de Píramo y Tisbe" (1621) y "Rimas varias" (1646)**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alberto Rodríguez de Ramos

DIRECTORA

Isabel Colón Calderón

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



TESIS DOCTORAL

La poesía de Miguel Botelho de Carvalho.
Estudio y edición de la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1621)
y *Rimas varias* (1646)

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Alberto Rodríguez de Ramos

Bajo la dirección de la

Dra. Isabel Colón Calderón

"Porque en el verso se requiere medida,
tiempo y armonía, que es la cosa más dulce
y más suave que pueden sentir nuestras orejas"

Francisco Cascales, 1617.

"Nada me desanima en la campaña,
o porque mi afición me fortalece,
o porque tu memoria me acompaña"

Miguel Botello, 1646.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, debo agradecer a Isabel Colón Calderón su magisterio, que ha sido iluminador en muchas dimensiones. Su prudencia a la hora de aconsejar e indicar el camino correcto desde una sabiduría profunda, su inagotable y generoso apoyo académico. Su empatía, su paciencia, y su confianza, han sido para mí el mayor ejemplo. Gracias por acompañarme, dirigirme, y orientarme en este tramo. Este trabajo no es sino una pequeña parte de todo un recorrido.

A Álvaro Alonso Miguel, pues cualquier conversación en el fluir del día a día ha sido, quizás sin él saberlo, la respuesta a muchos de mis interrogantes.

A Cristina Castillo por haber ido arrojando luz, ya desde hace más de una década, sobre la figura de Miguel Botello de Carvalho, y por haberme facilitado la lectura de algunos de sus trabajos.

A Jesús Ponce Cárdenas, quien desde su autoridad académica ha mostrado amabilidad a este doctorando en proceso de aprendizaje.

A José Ramón Trujillo Martínez le agradezco sus certeros impulsos, sus sabias palabras de ánimo y el saber siempre estar, llegar y transmitir en el momento oportuno. En el más necesario.

A Diego Medina Poveda, por su amistad y sus consejos.

A David González, por ofrecerme su seria y rigurosa visión de la filología.

A David Caro, compañero en este camino filológico desde la licenciatura hasta el final del recorrido, con quien he compartido desvelos y reflexiones.

A Eva M. Ladhari Fuentes, filóloga infatigable, aguda y atenta. Gracias por su gran apoyo y observaciones.

A los facultativos de archivos de Torre do Tombo en Lisboa, por su generosidad y su paciencia.

A Mireya, Carlos, Juanjo, Gloria, Mabel, bibliotecarios de la facultad de Filología de la Universidad Complutense que se han desvelado por desempolvar, cortar y cuidar muchos de los volúmenes de la literatura portuguesa de los Siglos de Oro que permanecían a veces olvidados en sus fondos.

A Clara Calleja, a Daniel Sanz, a Estefanía Lavín, por compartir conmigo sus anécdotas y hallazgos filológicos.

A Rocío, por su ayuda, su cariño y compañía incondicional.

A mi familia y en especial a mis padres, por su ejemplar apoyo, sus consejos, su paciencia y su incondicional cariño.

Sin todos ellos, el desarrollo de este trabajo no hubiera sido posible. Gracias.

ABSTRACT

1. Introduction and motivation	pág. 11
2. Methodology and framework	pág. 12
3. Conclusions	pág. 13

PARTE I. Aproximación a la figura de Miguel Botello de Carvallo

1. Introducción	pág. 19
1.1 Presentación	pág. 19
1.2 Objetivos	pág. 21
1.3 Metodología	pág. 22
1.4 Un autor poco estudiado. ¿Panorama crítico en torno a la figura de Botello de Carvallo?	pág. 23
2. El perfil biográfico de Miguel Botello de Carvallo: un capitán de navío, el secretario de unos nobles portugueses y un poeta olvidado	pág. 27

PARTE II. Estudio de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Miguel Botello de Carvallo (1621)

1. La <i>Fábula de Píramo y Tisbe</i> en la literatura. Hacia la fábula de Miguel Botello de Carvallo (1621)	pág. 44
1.1. Nota bibliográfica y metodológica	pág. 44
1.2 La fábula desde Ovidio a las literaturas europeas	pág. 46
1.3 Píramo y Tisbe en España. Principales ampliaciones para la configuración del material narrativo en Botello de Carvallo	pág. 49

1.3.1 Cronologías, formas métricas y extensión de las fábulas	pág. 49
1.3.2 Musas mitológicas y musas realistas. La invocación a la amada en las fábulas de Píramo y Tisbe	pág. 52
1.3.3 Una historia conocida. La anticipación como recurso narrativo	pág. 54
1.3.4 La descripción de los amantes	pág. 56
1.3.5 El surgimiento del amor	pág. 62
1.3.6 Las prohibiciones paternas	pág. 66
1.3.7 Sobre el refugio de Tisbe y las invocaciones previas al suicidio	pág. 70
1.3.8. Conclusión y aviso al lector	pág. 72
 2. La <i>Fábula de Píramo y Tisbe</i> de Miguel Botello de Carvallo	pág. 73
 2.1 La génesis de la <i>Fábula</i> en el entorno cultural de comienzos de los años veinte	pág. 73
2.2 Sobre género e influencias	pág. 79
2.3 Estructura y trazado argumental	pág. 88
2.4 La lengua poética de Botello de Carvallo en su <i>Fábula</i>	pág. 94
2.4.1 La mitología y la Antigüedad Clásica	pág. 94
2.4.2 Una breve nota sobre el cultismo léxico	pág. 96
2.4.3 Metáforas y símiles	pág. 97
2.4.4 Poliptoton/ Paranomasias	pág. 100
2.4.5 Plurimembraciones	pág. 101
2.4.6 Esta edición. Criterios	pág. 103
 Edición de la <i>Fábula de Píramo y Tisbe</i>	pág. 104

PARTE III. Estudio de las *Rimas varias* de Miguel Botello de Carvallo (1646)

1. Las <i>Rimas varias</i> de Miguel Botello de Carvallo (1646)	pág. 164
1. 1 La génesis de las <i>Rimas varias</i>	pág. 164
1.2. Fechas de composición. Un proceso tendente a la unidad	pág. 172
2. Los sonetos	pág. 177
2.1 La disposición del corpus. Propuesta de agrupaciones temáticas	pág. 177
2.2 Sobre el soneto prólogo ¿y el soneto epílogo?	pág. 181
2.3 De ausencia y desengaño	pág. 184
2.4 De amor y naturaleza	pág. 188
2.5 De la fugacidad de la belleza	pág. 193
2.6 Sobre el ambiente portugués y la poesía de circunstancias	pág. 194
3. Las elegías	pág. 198
3.1 La elegía I	pág. 205
3.2 Las elegías II y III	pág. 208
4. Las canciones	pág. 213
5. Décimas y romances	pág. 220
6. Aspectos de la lengua poética de las <i>Rimas varias</i>	pág. 227
6. 1 Introducción	pág. 227
6. 2 La selección de palabras y los cultismos. Refinamiento lingüístico y gongorismo superfluo	pág. 231
6.3 La mitología	pág. 240
6. 4 Plurimembraciones y estructuras paralelas. Su importancia y sus funciones	pág. 242
6.5 El empleo de la segunda persona	pág. 247

7. Esta edición	pág. 250
7.1 El problema lingüístico	pág. 250
7.2 El ejemplar editado	pág. 252
7.3 Criterios de edición	pág. 253
Edición de las <i>Rimas varias</i>	pág. 254
Índice por tipo de composición	pág. 359
Índice de primeros versos	pág. 362
CONCLUSIONES	pág. 365
BIBLIOGRAFÍA	pág. 373
ANEXOS	pag. 396
I. Poemas sueltos	pág. I
II. Cultismos en las <i>Rimas varias</i>	pág. IX
III. Cultismos en la <i>Fábula de Píramo y Tisbe</i>	pág. XXXII
IV <i>La Filis</i> (canto II, III, y IV)	pág. XLIII

ABSTRACT

1. Introduction and motivation

This doctoral thesis entitled “Miguel Botelho de Carvalho’s Poetry. Study and edition of *Fábula de Píramo y Tisbe* (1621) and *Rimas Varias* (1646)” is born to approach Miguel Botelho de Carvalho’s (1595-?) life and works. He was a Portuguese poet that lived during the Spanish monarchy reign (1580-1668) and is inexorably referred to in the works of Portuguese poets who wrote in Spanish during the 17th century.

The works by this author of which we are certain were written from 1621 to 1646 – namely: an epyllion about the love affairs between Píramo and Tisbe (*Fábula de Píramo y Tisbe*, Madrid, 1621), a pastoral novel (*Prosas y versos del pastor de Clenarda*, Madrid 1621), as well as the works printed after his travel to India. This last period includes his narrative poem divided into six cantos, *La Filis* (1641) and another publication containing two works: a poetic anthology entitled *Rimas varias* and his approach to drama in *Tragicomedia del martir d’Ethiopia* (Ruán, 1646).

Botelho de Carvalho is constantly being referred to among the critics, above all in general studies about that period. Few of them have delved into the author, nonetheless. The treatment given to writers who are included both in Portuguese and Spanish philosophical streams is still a niche to be explored nowadays and that highly contributes to a deeper knowledge of reality, which is on many occasions not looked at.

The aims of this dissertation are the following:

1. The main aim is to give an approach to the life and works of Miguel Botelho de Carvalho.
2. Contemplating several pending issues in the author’s life in light of his works. Formal features of the works referred to above shall also be included.

3. Considering *Fábula de Píramo y Tisbe* by taking into account the textual itinerary of the story, from Ovid to its publication in 1621 as well as the formal features of the same.

4. Editing *Fábula* and annotating it so as to solve any difficulty that may arise – as the author's context, some obscure passages or references to other works may need so.

5. Considering the essential aspects of *Rimas varias*: the contextual genesis of the work, the organization of the corpus, the writing process, the study of different writing pieces and the poetic language used by the author.

6. Editing *Rimas varias* taking into consideration the context of the writing process and the reality in which it was created. Thus, it has been of great importance to focus on the circumstances surrounding this writing process and the aim on which the creation of this anthology is based shall also be crucial.

2. Methodology and framework

For the right achievement of the aims of this thesis, I have ascertained all the biographical data and transcriptions basing my work on original documents. Along with this, a bibliographical search was necessary to establish the complex literary, historical, and cultural context.

Secondly, a thorough analysis of the information has been carried out. This has stemmed from the texts and paratexts of the author's editions so as to obtain a close approach to the intentionality of such, or the circumstances in which the works have been developed as well as the peculiarities in each of them.

Likewise, historical studies of the Portuguese language shed light on the characteristics of this bilingual period and this helped define the character of the text. Lastly, a deep look into the different stages for the study of these literary texts has been realised in order to make it possible for edition, annotation and study to form a coherent whole.

As they fully convey his poetic style, it has been deemed relevant to include the transcription of some selected poems as well as the provisional transcription of cantos II, III, and IV from *La Filis* (1641). These examples also portray the life of Fabio, very similar to that of the author of these cantos.

The framework of this thesis is thus structured as follows:

1. The first part focuses on outlining the poet's life.
2. The second part comprises the study and edition of the *Fábula*. This approach clearly shows the author's ambition for his poem to be deemed an epic one. Moreover, he demonstrates that he knows the poetry of Góngora, which he imitates to some extent, along with an explicit connection with Camoens' or Jorge de Montemayor's poetic symbols.
3. The third part comprises the study and edition of *Rimas varias*, which still portrays some characteristics from previous periods. The author once again lavishes on Góngora, Camoens – who is still present and to whom allusions are made and the author even rewrites some of his verses, for instance his elegies, – Petrarca, Villamediana or Polo de Medina, whom the author may have also known.

3. Conclusions

Botelho is a bilingual author linked to two deeply rooted traditions: the Portuguese one and the adopted one, for which he shall be held responsible since he writes in it.

Botelho de Carvalho's poetry can not be understood without being familiar with his life: the Portuguese revolution of 1640, the historiography written by Francisco de Gama (4th Count of Vidigueira) and his two viceroyships in India, the political facet and personal relations of Vasco Luis de Gama (5th Count of Vidigueira) and of his family, his wife, or his interest in reading as well as his cultural patronage carried out in France.

The author does not intend to be highly original in terms of extending or modifying the original *Píramo y Tisbe* by Ovid nor does he win any medals for being the gifted disciple of Góngora. What needs to be really taken into consideration is Botelho's first text, which was partially read out loud in some contests and becomes his cover letter before the poetic community. It portrays the first features of his style – scholar but not too profound, refined but not sharply learned, carefully knowledgeable about canon, yet on some occasions independent and moving.

In *Rimas varias*, Botelho remains loyal to his constant stylistic features in the previous works. It must also be taken into consideration that this work deals with different poetic genre. Thus, expressive freedom would have been even more necessary, but still basing himself on Góngora in the most extraneous and inessential matters.

Turning to the topics on which this work focuses, it must be stated that, apart from the circumstantial matters and the not so veiled political intention, this collection of poems dwells on the theme of absence. In like manner, the motifs used in it are the most frequent ones since the times of Garcilaso. No relevant novelty is observed in the choice of clichés or common places since they are still the same ones. Actually, there is only one carefully selected and reduced group that follows the same directives over and over again. We are referring, for instance, to the dialogue and interaction between nature and the lover, the repeated topos of the butterfly and the llama, the bee that stings the lover, the omnipresent eyes and their fatal power. There are neither religious nor burlesque pieces and, as it has already been mentioned herein, not many examples when representing the theme of love.

As far as Botelho's readings are concerned, his knowledge and admiration towards Garcilaso is once again inferred. In the same way, Camoens is still present and allusions are made to him along with some of his verses rewritten, for instance, his elegies. Petrarca is also literally quoted in here, so as to recall the great master. And, of course, Góngora, as it has been previously mentioned, is of great importance since the author takes numerous expressions from him and just tries to sometimes imitate him, yet not completely. Authors who get inspiration from Góngora such as Villamediana or Polo de Medina, who the author could have known, are also hinted at.

In sum, Miguel de Botelho is essential due to the poetic way in which he approaches historical facts and the way in which he deals with his environment, and that results in his collection of poems. Nevertheless, what is undoubtedly crucial to do is realise important discoveries with respect to his sincere tone, his intimate confession, his peculiar way of portraying the Portuguese saudade. All these points shall be taken as a deserving basis since these testimonies are to be used for analysis and shall be of scientific consideration.

**PARTE I. APROXIMACIÓN A LA FIGURA
DE MIGUEL BOTELLO DE CARVALLO**

1. Introducción

1.1 Presentación

La amplitud y la riqueza de lo que fue nuestro Siglo de Oro no deja de causar asombro a los investigadores de cualquier época. Siempre surgen nuevas lecturas de los autores más celebrados, hallazgos de documentos u obras que creíamos haber perdido, o el estudio de autores que, aunque con menor resonancia, escribieron sus obras en este periodo y sobre los que apenas habíamos tenido datos o noticias.

Esta tesis doctoral nace, precisamente, con el objeto de editar y recuperar, al menos una parte, de la poesía del portugués Miguel Botelho de Carvalho (h.1595-?). Estos autores solían castellanizar gráficamente sus apellidos y así figura en todas sus obras como Miguel Botello de Carvalho, nosotros siempre utilizaremos la forma castellanizada para referirnos a él.

Hay poetas como este, que quizás no puedan caracterizarse por ser lo más exquisito y representativo del complejo panorama poético del siglo XVII, pero que sin embargo es importante conocer porque, por un lado, el acceso a un mayor número de textos y de testimonios resulta clave para poder emitir y trazar una perspectiva crítica fundamentada. Por el otro, las particularidades y singularidades de cada autor son un aporte que, por minúsculo que pueda parecer en ocasiones, contribuye al conocimiento de una realidad, a veces sesgada, y reducida a una nómina selecta y esencial.

En el caso de Botello de Carvalho, podríamos decir que su interés reside en varios aspectos. Sin duda, el más atrayente es la importancia de los acontecimientos históricos a los que estuvo ligada su vida y el reflejo del itinerario vital en su literatura. Por otra parte algunos de sus textos literarios, además del autobiografismo implícito, tienen unos peculiares cauces de expresión que los hacen personales, incluso íntimos y cercanos, aunque en otros, quizás con menos acierto, recupera un tono elevado y refinado por el que pretende transitar las sendas de un gongorismo más superficial que profundo.

Es uno de los muchos autores portugueses que vivieron durante el Portugal regido por la monarquía hispánica, periodo que como sabemos abarca en su totalidad desde 1580 a 1668, y que tiene como punto de inflexión en 1640 la "felice aclamación" de Juan IV como Rey de Portugal.

Botello tiene cinco obras, todas ellas escritas en castellano, salvo una composición en portugués dentro de uno de sus libros de poemas, y algunas octavas reales escritas en su lengua natal, al final de un extenso poema narrativo.

El estudio de estos escritores que están a medio camino entre la filología portuguesa y la española sigue siendo hoy un no pequeño espacio por explorar. En primer lugar, el filólogo portugués tendría que enfrentarse a un corpus textual escrito en castellano que parece competir más al estudio de hispanistas, y en segundo, el hispanista tiene que aventurarse en un contexto cultural, literario e histórico nítidamente portugués. Así en Botello, la escasa documentación biográfica de la que se tiene constancia hasta la fecha se encuentra en Portugal y tanto las personas, como el ambiente en el que se desarrolló gran parte de su vida, es portugués, con lo que todas esas fuentes documentales son mayoritariamente portuguesas.

Resulta importante saber que Botello se codeó en Madrid a comienzos de los años veinte con autores como Salas Barbadillo, María de Zayas o Faria y Sousa, entre muchos otros y participó en algún certamen literario de la Corte. Sin embargo a partir de 1622 estuvo ligado a los viajes de expansión portuguesa en Asia y acompañó al virrey, Francisco de Gama, IV conde de la Vidigueira, mientras fue virrey de la India por segunda vez y donde parece que Botello adquirió el grado de capitán de navío, siendo esta faceta de "hombre de armas" también importante en su obra. Siempre ligado a esta familia, también ejerció las funciones de secretario, tanto del nombrado Francisco de Gama, como de su hijo, el V conde de la Vidigueira, don Vasco Luis de Gama. Al lado de este, y ya en momentos posteriores a la rebelión de 1640, Botello estuvo también en Francia acompañando al Conde, que ejerció de embajador de Portugal en este país. Allí debió de conocer y tratar con autores de la talla de Antonio Enríquez Gómez.

La totalidad de las obras que de él tenemos constancia se escribe en un periodo que abarca de 1621 a 1646. Desde un epilio sobre los amores de Píramo y Tisbe, la *Fábula de Píramo y Tisbe* (Madrid, 1621), pasando por una novela pastoril, *Prosas y versos del pastor de Clenarda* (Madrid, 1622), hasta llegar a las obras impresas con posterioridad a su viaje a la India, como es su poema narrativo en seis cantos, *La Filis* (1641) y una misma publicación que contiene dos obras: una recopilación poética, bajo el título de *Rimas varias* y un asedio al género dramático en la *Tragicomedia del martir de Etiopía* (Ruan, 1646). Barbosa Machado (1752:466) referencia también dos obras hoy desconocidas (y de las que no se tiene constancia de su existencia), *Soliloquio a Christo nuestro señor en la cruz* (París, 1645), y unas *Rimas divinas y humanas*, que presupone como segunda parte de la anteriores.

Sería demasiado pretencioso querer abarcarlo todo , y no es este trabajo sino una pequeña incursión en un autor poco estudiado y apenas tratado. Son tantas las dimensiones que competen al estudio de un escrito que el empezar casi de cero (salvo alguna contribución clarificadora y esencial) nos obliga a cubrir diversos aspectos y a no poder resolverlos todos. Por ello queremos dejar claro que esto no es más que el principio de un trabajo que debería continuar en el futuro, y que tendrá que solidificarse y asentarse con el paso del tiempo, con nuevos estudios y nuevas miradas críticas.

No solo Botello, sino muchos de los personajes de los que se rodeó y algunos de los momentos que vivió siquiera están hoy convenientemente estudiados, con lo cual, el tratar a veces de llegar hasta él no ha sido sino pisar terrenos excesivamente cenagosos, no solo por lo que al autor se refiere, sino por las lagunas que existen aún hoy sobre su entorno y sobre el marco en el que se desarrollo su vida.

1.2 Objetivos

Los objetivos trazados para la elaboración de esta tesis doctoral son los siguientes:

1. El objetivo general de este trabajo es aproximarnos a la vida y a la obra de Miguel Botello de Carvallo. (Decimos aproximación porque se trata de uno de los primeros trabajos extensos sobre el autor).
2. Plantear algunas cuestiones pendientes en el estudio de la biografía de este autor, a la luz de sus documentos.
3. Estudiar la *Fábula de Píramo y Tisbe*, teniendo en cuenta el itinerario textual de esta historia, desde Ovidio hasta la publicación de la obra en 1621, y los diferentes aspectos formales de la misma.

4. Editar la *Fábula* y anotarla, tratando de señalar los aspectos que podían resultar de mayor dificultad, sobre todo por el contexto del autor, la aclaración de pasajes oscuros, o la referencia a algunas fuentes.
5. Estudiar las *Rimas varias* en lo esencial de algunos aspectos: la génesis contextual de la misma, la disposición del corpus, el proceso de composición, el estudio de los distintos tipos de composiciones aparecidas y la lengua poética del autor.
6. Editar las *Rimas varias* teniendo sobre todo presente el contexto de escritura y el marco en el que se inscriben, por lo que nos ha interesado adentrarnos en la importancia de lo circunstancial, donde cobra sentido la finalidad de la escritura de este poemario.

1.3 Metodología

Para este estudio hemos realizado en primer lugar, un rastreo de documentos originales que permitiesen la verificación de datos biográficos y el cotejo con las transcripciones aportadas, junto con una búsqueda bibliográfica que permita fijar el complicado contexto literario cultural e histórico. En segundo lugar, hemos aplicado un análisis exhaustivo de la información contenida en los textos y en los paratextos de las ediciones del autor para obtener datos sobre la intencionalidad o las circunstancias en las que se han desarrollado las obras y las peculiaridades de cada una de ellas. Asimismo, hemos procedido a la fijación del texto, no sin apoyarnos en los estudios de historia de la lengua portuguesa que detallaban las características de este periodo bilingüe. Por último, nos hemos atendido a los diferentes planos de los que se compone el estudio de estos textos literarios, ya con mayor profundidad, con el propósito de realizar una edición lo más coherente posible, tratando de que edición, notas, y estudio se complementen y se nutran unos con otros.

Respecto a la estructura formal de este trabajo, que viene casi totalmente determinada por los objetivos, hemos considerado oportuno dividirlo en tres partes: una parte primera, y más breve, que se ciñe a esbozar la vida del poeta, mientras que la parte segunda comprende el estudio y edición de la *Fábula*, así como la parte tercera abarcaría el estudio y la edición de las *Rimas varias*. En último lugar hemos aportado unos anexos, en los que hemos considerado oportuno incluir, la transcripción de algunos poemas sueltos

y una transcripción provisional de los cantos II, III y IV de *La Filis*, debido a la importancia de estos, tanto porque su estilo tal vez represente uno de los mejores ejemplos de su poesía, como porque la muestra escogida contiene toda la narración del personaje Fabio sobre su vida, muy paralela o cercana al autor.

1.4 Un autor poco estudiado. ¿Panorama crítico en torno a la figura de Botello de Carvalho?

Pocas referencias tenemos de Botello de Carvalho entre la crítica, la mayor parte de las veces en estudios generales sobre el periodo. Podríamos decir que Miguel Botello es un autor tendente a aparecer en las nóminas de escritores, desde luego de forma inexcusable cuando se mencionan autores portugueses que escribían en castellano durante el siglo XVII, quizás porque el número de obras que escribió no es desdeñable. Sin embargo, muy pocos estudios han profundizado sobre él.

Ares Montes (1956:93) dice en un trabajo clásico que era uno de los autores que mejor dominaba el castellano entre los portugueses que escribían en español en el siglo XVII, y a lo largo de este estudio sobre Góngora en Portugal refiere algunas menciones a su obra, sobre todo *La Filis*, para ejemplificar las posibles influencias que pudo tener el cordobés en algunos de sus pasajes.

Las pocas veces que se le menciona en la obra de Edward Glaser (1957:76) no sale desde luego muy bien parado como escritor, quien critica duramente su primer soneto, y sobre el que casi nada se dice en una obra dedicada por entero a las relaciones literarias entre Portugal y España.

José Adriano de Freitas Carvalho en un magnífico trabajo (2007:497) sobre los autores que conformaban el Parnaso lusitano, lo refiere entre los autores nombrados y señala que, efectivamente, apareció citado por sus contemporáneos al elaborar nóminas, elogiosas o no, en versos o prosa, sobre los escritores del momento.

Sánchez Robayna (2012:171-189) en un artículo sobre la recepción de Góngora en Europa también lo cita de una manera más imparcial y objetiva, considerando, en relación a su poesía, que no todo lo aparente puede ser estricto gongorismo.

El nombre del portugués aparece también en alguno de los trabajos que han hablado de *Os Lusíadas* y Vasco de Gama en España, pero tampoco con demasiada fortuna, al ser un testimonio tardío y para algunos críticos interesado, por tratarse de un poeta a sueldo de la misma casa de Gama (Extremera y Tapia, 2013: 29-61).

Para el estudio de la vida, o el acercamiento a la figura literaria de Miguel Botello se cuenta con tres referencias: la primera del siglo XVIII, donde se ofrecen muchos de los datos que hoy conocemos, pero que sin embargo no sabemos con qué documentación se contaba (Barbosa Machado, 1752, III:466) o al menos no explicita qué documentos utiliza y parece después contradecirse con trabajos posteriores que sí los aportan. Otro trabajo fundamental es el estudio de Sousa Viterbo (1906: 317-329), investigador que rastrea los documentos que conciernen a la vida del autor (da a la luz cinco documentos distintos) y que aclara algunos puntos en su biografía. A Cristina Castillo Martínez (2014:7-23) le ha correspondido el papel de sistematizar, analizar y ordenar los puntos cruciales de su vida y obra, siendo por ello el trabajo más integrador de las diferentes parcelas del autor hasta el momento. De los tres, el primero no está sino en la magna empresa de la *Bibliotheca lusitana*, mientras que los otros dos son ya artículos independientes.

Por supuesto, otros autores han hecho mención de aspectos biográficos o bibliográficos relativos a Miguel Botello, por ejemplo, en grandes catálogos o repertorios: Nicolás Antonio (1788:132), Cayetano Alberto de la Barrera (1860:44), Bartolomé José Gallardo (1866:125-129), Salvá (1872:194), García Peres (1890:58-59), en poco o nada se apartan de lo ya dicho por Barbosa Machado. Gallardo decía de sus *Prosas y versos del Pastor de Clenarda* que:

La prosa y los versos son fáciles y corrientes, pero no tienen colores, ni conceptos señalados que Distingan a Botello privilegiadamente entre los ingenios de su tiempo. Su estilo es más florero que florido. El corriente de su prosa se parece a la del Dr. Lozano, aunque la de este es más rica (1866:126).

Además, a la hora de tratar algunos géneros literarios, también en obras muy abarcadoras se ha aludido a su vida o a su obra.

Lo han hecho Cossío (1952) citamos por (1998) que trata la *Fábula de Píramo y Tisbe*, muy brevemente y dos artículos algo más extensos, uno de Correa (2002) que realiza una síntesis de la historia, sin entrar en complicaciones formales y otro de Daniel. P Testa (1968) que refleja algunas particularidades del estilo de Botello en su *Fábula*. También Avalle-Arce (1974:195-198) y Rennert (1912:186-187) a la hora de tratar la novela pastoril.

En relación también con el género pastoril, Cristina Castillo (2005:317-333) le da cabida y reproduce una parte de su obra *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*. Se acerca también a él en 2013a (119-145) cuando estudia el romance en la novela pastoril y se ofrece un elenco de todos los romances insertos en la novela anteriormente citada, y del mismo modo es citado por la investigadora al examinar las incursiones del autor en la novela corta, dentro de su novela pastoril (2013b:231).

Algunos autores de su tiempo también se acordaron de él, pero de nuevo no pasan de cumplidas referencias al menos en dos casos, Jacinto Cordeiro en su *Elogio de poetas lusitanos* (Lisboa, 1631) y Manoel Galhegos en *Templo da memoria* (Lisboa, 1635: 122):

Deixai Botelho os pastoris amores,
eos heroes celebrai, que o mundo admira.
Reduzãose a soldados os pastores,
soe e trombeta o que antes era lira,
faça Mauorte lança do cajado, carro
seja triunfante o duro arado.

(Templo da memoria, 1635:122, Lib. IV, est. 187¹)

Hay dos menciones más, ambas del célebre Francisco Manuel de Melo: una de 1650, en una famosa carta enviada a Manuel Temudo (solo se le cita y menciona en una frase, junto a Antonio Enríquez, indicando que ambos fueron conocidos en Francia). Este testimonio se recoge en sus *Cartas familiares* (1981:414). Otra referencia aparece en su *Hospital das letras* (1657) que no deja de ser circunstancial y referida a la publicación de autores portugueses fuera de sus fronteras con una dura crítica hacia las imprentas de Francia:

Autor. Que me apraz; mas notai que estão aqui dous livros de versos impressos em França.

Quevedo. Que autores? Porque já sabeis que, depois que vi o Mercúrio feito Monsieur, não dou muito por livros nossos que se vão estampar cisalpinos ou cisperinéus.

Autor. De um deles se dê por cúmplice o capitão Miguel Botelho.

Bocalino. Essa oficina carmoeziana havia mister arrasada, porque dá alcouce aos mais dos despropósitos que vão de Espanha a França curarse de alporcas do entendimento, cura até agora não achada na empelota do óleo de Clodoveu.

Lipsio. Já fui de parecer que se mandasse evitar estas gírias ou faculdades da estampa, e cada uma das famosas oficinas do mundo, trabalhasse sòmente nas obras de seus naturais, sem trasladar o que não entendia; como se pusera algum meio em licenças demasiadas, houvera-o nos sacrilégios que cada hora vemos públicos, em dano das repúblicas.

(*Apólogos dialogais*, II, 1959:183-4)

Botello, por tanto, ha sido en la mayoría de los casos un nombre más, una pequeña pieza casi insignificante que constituía solo parte de un ambiente, o de un periodo, pero que no ha gozado de suficientes trabajos como para que el aporte del autor se sitúe, por pequeño que sea, en el lugar que le corresponde.

2. El perfil biográfico de Miguel Botello de Carvalho: Un capitán de navío, el secretario de unos nobles portugueses y un poeta olvidado

Antes de comenzar con este epígrafe, es muy necesario resaltar que parte de la información biográfica contenida estará desarrollada en el estudio de la *Fábula de Piramo y Tisbe* (punto 2.1 de la segunda parte) y en el estudio de las *Rimas varias* (punto 1.1 de la tercera parte), por lo que se irá avisando de las conexiones entre este capítulo y la parte segunda y tercera de nuestro trabajo.

Miguel Botello de Carvalho nace en Viseu en el año 1595. Ya solo esta aseveración debe explicarse convenientemente. Sabemos que nace en Viseu porque así se indica en la portada de su obra *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*, pero también los documentos indican esta filiación (1906:327). Sobre la fecha de nacimiento, es Barbosa Machado quien señala la fecha de 1595, pero Sousa Viterbo lo cuestiona, y con razón, pues en el Proceso de la Inquisición de Manuel Fernandes Vila Real¹, Miguel Botello indica tener 53 años en 1650, lo que supondría inevitablemente cuestionarnos también que pudo nacer en 1597. Barbosa Machado (1752, III:466) indica que sus padres fueron Manoel Botelho de Carvalho y Filippa Machada. El nombre del padre aparece en los documentos (1906: 327): “natural de Viseu e filho de Manoel Botelho”. El nombre de la madre no lo hemos localizado en ninguno de los documentos y tampoco rastreando en sus obras. Sobre ellos aplica Barbosa Machado el calificativo de “nobres, e virtuosos” (1752, III) y pensamos que esta información, como algunas de las que da, pudo sacarla de su obra².

Cayetano Alberto de la Barrera indica que en su juventud pasó a Santiago y de allí se trasladaría a Madrid (1860: 44) pero de nuevo no hay ninguna prueba documental, y este parece haberlo sacado de su obra:

¹(Proceso 7.794 fol. 115r de la segunda parte para Sousa Viterbo; en la nueva numeración se corresponde con el fol.329 r.).

²"Pues lo que no gozaron por fortuna, /merecieron mis padres por nobleza." (*La Filis* II, XIII).

En diez soles llegué de Compostela
al milagro mayor que el mundo ofrece,
adonde el pensamiento se desvela,
al paso que su máquina engrandece.
Yace en una montaña que recela,
aunque las nubes penetrar parece,
viendo la majestad más arrogante,
valiente competir, huir gigante.

(*La Filis*, canto II, estrofa XVI, vv. 129-136)

Nada se sabe sobre su formación y sus primeros años, la siguiente información de la que disponemos sería ya de los años 20 en Madrid, concretamente sabemos que en 1620 estaba concurriendo a un certamen literario en honor de san Isidro³.

Ya en el año siguiente publica su primera obra, la *Fábula de Píramo y Tisbe* (1621), (con mayor detenimiento se explica el surgimiento de esta obra en la Introducción de nuestra Parte II, 2.1), pero aquí diremos que Botello inicia una andadura literaria arropado en los preliminares por autores de no poca importancia: Manuel de Faria, María de Zayas, Francisco de Tapia y Leyva (Conde del Basto), Cristóbal de la Serna, Francisco de Francia, Rodrigo de Herrera y Jusepa de Avellaneda.

En el año 1622 Miguel Botello publica las *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*; de nuevo todo un importante grupo de poetas concurre a los preliminares de esta obra. Algunos también compatriotas portugueses, como en el caso anterior. Los autores son: Manuel de Faria y Sousa, María de Zayas y Rodrigo de Herrera (presentes anteriormente), a lo que se incorporarían versos de Miguel da Silveira, Antonio López de Vega, Alonso de Salas Barbadillo, Baltasar de León y Espinosa, Jerónimo de la Fuente, Tomás de Sivori, Simón de Nisa e Inés de Peralta. En este mismo año de 1622 publica un Soneto (“Más que sus esplendores fulminante...”) en los preliminares de *Fiestas de la boda* de Alonso Salas Barbadillo (Madrid, por la viuda de Cosme Delgado, 1622)⁴.

³ (*Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, Madrid, 1620, f. 55 r. y v. y f.65 r. y v).

⁴ Volvemos a insistir en que todas estas relaciones y las curiosas coincidencias con Salas se encuentran en la Parte II de este trabajo

Botello en esta obra (ya ha sido apuntado por Cristina Castillo, 2014: 11-19) muestra interés por el ambiente literario del momento y en partes de su novela pastoril dedica elogios a algunos escritores además de conformar su particular Parnaso poético. En uno de los pasajes que pudiéramos considerar más atractivos dentro de su novela, el pastor Lisardo, que habría ido a la Corte, regresa y refiere a los demás pastores algunos de los sucesos acaecidos en Madrid, acompañado de reflexiones sobre sus observaciones, sobre todo de índole literaria. Podríamos destacar cuatro aspectos: por un lado, la referencia histórica a la muerte de Rodrigo Calderón, degollado en la Plaza Mayor; por otro, el elogio muy afectuoso hacia Bernarda Ferreira de Lacerda, ligado a una pequeña apostilla sobre el uso del castellano por parte de los escritores portugueses. Culmina este curioso pasaje con una nómina de escritores de los que el pastor Lisardo ha oído hablar en la Corte.

De camino a la aldea Lisardo le cuenta, como hemos dicho a otros pastores, la ejecución del Marqués de Siete Iglesias (1576-1621). Sin entrar en desdoblamientos o consideraciones sobre el personaje como *alter ego* del autor, el relato del pastor tiene verdaderos visos de realismo y estamos de acuerdo con Cristina Castillo (2014:13) en que no sería descabellado pensar que Botello pudiese ser testigo de los hechos ocurridos el 21 de octubre de 1621:

- [...] y mientras llegamos a la aldea estaremos saber nuevas de la Corte, donde nunca deben faltar. Muchas traigo que contaros, -dijo Lisardo -, pero el suceso de don Rodrigo Calderón Marqués de Sieteiglesias, que he visto morir degollado en la plaza de Madrid, es lo que más ha causado admiración, dudando todos del valor con que desmintieron acciones de su muerte excesos de su vida, dejando el arrepentimiento a la culpa tan sin fuerzas, que solo esperaba él espirar en sus manos, muriendo tan varonilmente que parece que a la parca quitaba la gloria del triunfo, con la que tenía de ofrecerle el general tributo, pues cuando el reloj de la vida miraba más en los postreros puntos, menos temía entonces asombros de la muerte, que en tal paso no pudo ser sin divino auxilio, que si murió al mundo, renaciendo cual Fénix en las llamas del mismo acero vive en la memoria de todos, dando a la fama materia tan ilustre que nunca podrá mostrar lo mucho que en alabarle se engrandece.

Después que los pastores se admiraron, alabando valor tan heroico, prosiguió Lisardo diciendo:

-Fue tanto lo que en Madrid alcanzó por su muerte que muchos de los poetas, que en él florecen ejercieron la pluma en su alabanza, bien merecida de sus pensamientos.

(Fols.149 v.,150 v.).

Posteriormente, Lisardo refiere un listado de nobles que tuvieron, o bien probada, o bien presumiblemente, alguna relación con la literatura. Sin duda, posteriormente, en quien más se detiene es en la escritora portuguesa Bernarda Ferreira de Lacerda, autora de la que conocemos dos obras: *Hespaña libertada* (1618) y *Soledades de Buçaco* (1634); por lo que se refiere a la primera, que además tuvo no poca fama (Nieves Baranda, 2003:225-240) da buena cuenta de esta repercusión). Resulta también especialmente interesante en este párrafo la forma en la que Botello se acerca de forma empática a la situación de un escritor bilingüe y a los posibles problemas lingüísticos a los que estos escritores podían estar sometidos. Una de las soluciones que da el pastor es la corrección de las obras por "personas experimentadas en la misma lengua". Pensamos que este punto tiene también algo de personal, pues como iremos viendo más adelante, Botello parece pulir sus obras de posibles errores lingüísticos que se aprecian más en algunas obras que en otras:

-Admiradas me han parecido, - respondió Lisardo,- algunas obras que en la Corte he visto del Homero español Conde de Lemos, las del Marqués de Alenquer, Virgilio lusitano, con cuya presencia se alegra el Tajo, llorando nuestro Manzanares el haberle faltado, son tan divinas, que nadie puede mostrar lo que merecen. Las del Príncipe de Esquilache, del Duque de Cea, del Duque de Gandía, del Marqués de Montesclaros, del Marqués de Velada, del Conde de Villamediana, del Marqués de Alcañizas, del Conde del Basto, el alabarlas será ofenderlas. Pero lo que más me ha admirado ha sido un libro que en Madrid he visto de la Restauración de España en octavas castellanas, escrito por una señora portuguesa llamada doña Bernarda de la Cerda, con lo que merece que no solamente en su nación a quien ha honrado, pero las más remotas sea su fama eterna.

- Que una mujer,- dijo Montano,- emprendiese tal grandeza es tan rara, como increíble, puesto que no acertase el usar de todos los vocablos castellanos.

- Algunos tenía que no lo eran,-prosiguió Lisardo,- pensión que suelen pagar los que escriben en lengua extraña, sin haber estado algunos años en el mismo Reino, o sin comunicarlo con personas experimentadas en la misma lengua.

(fols. 150 v.-151 v.)

Por último, se refiere una enumeración de un nutrido grupo de poetas de la época, y, señala Castillo (2014:17) que esto era una práctica conocida en algunas novelas pastoriles, como ocurre con Cervantes en el "Canto de Calíope" o Gil Polo en el "Canto de Turia", además recuerda (2014:19) también la investigadora que algunos de estos poetas compartieron espacio con Botello en el certamen en honor de san Isidro en 1620:

-Mucho gustara, -dijo Fileno,- saber el nombre de los poetas que actualmente viven en la Corte para celebrarlos por su fama.

- El de todos, - respondió entonces-, será imposible cuando en ella residen hoy más que en todas las partes de España juntas, con que en Madrid llega a ser un nuevo Parnaso, por curiosidad he procurado conocer a algunos que demás de los nombrados, son los que siguen: Lope de Vega Carpio, Don Luis de Góngora, el dotor Miguel de Silvera, Antonio López de Vega, Francisco López de Zárate, don Francisco de Quevedo, don Antonio de Mendoza, don Juan de Jáuriguí, don Fernando de Ludeña, don Lorenzo Ramírez, el oidor Tejada. Joseph de Valdivieso, Cristóbal de Mesa, don Diego de Ágreda, el dotor Figueroa, Agustín Collado, Vicente Espinel, don Guillén de Castro, el dotor Mira de Mescua, Luis Vélez de Guevara, Diego Vélez su hermano, Gaspar de Ávila, Alonso de Salas Barbadillo, don Juan de Alarcón, fray Gabriel Téllez, el padre Ramón Luis de Belmonte, don Jacinto de Herrera, Manuel de Faria y Sosa, Pedro de Vargas Machuca, Francisco de Francia, don Andrés Fiesco, don Rodrigo de Herrera, don Julián Rabaschero, don Cristóbal de Noboa, Tomás Sivori, don Diego Jiménez, Juan de Piña, don Miguel Venegas, Jacinto Cordero, don Cristóbal de la Serna, Alonso Ribero Pegado, Jacinto Espinel, don Diego de Villegas, don Juan de Zuricarai, don Baltasar de León, don Rodrigo de Vega, Jerónimo de la Fuente, don Pedro Calderón, don Gonzalo de Céspedes, don Francisco de la Cueva y Silva.

Mucho estimaron los pastores de haber oydo los nombres referidos, y entrando en el aldea, se fueron a la cabaña de Clenarda.

(Fols. 151 v.- 153 r.)

Los dedicatarios de estas dos obras son, en el primer caso Francisco y Andrés Fiesco, y en el segundo, Agustín Fiesco, hermanos entre sí, e hijos del banquero Sinibaldo Fiesco (2014:9).

En 1622, Faria y Sousa en unas décimas preliminares de *Prosas y Versos del Pastor de Clenarda* sitúa ya al autor de viaje hacia la India. En efecto, Botello aquí estaría para este momento al servicio de Francisco de Gama, IV conde de la Vidigueira, y la unión a esta familia acabará marcando toda su vida. Era la segunda vez que Francisco de Gama era nombrado Virrey de la India (hablamos de expansión asiática). Su segundo virreinato se extendería entre 1622 y 1628, y la armada portuguesa en la que entendemos partiría Botello salió de Lisboa el 18 de marzo de 1622 (1906:317). El mismo Faria refiere en su *Asia portuguesa* esta partida:

Salió del Puerto de Lisboa a 18 de marzo con cuatro naves, y capitaneaban a las tres el Almirante don Francisco Mascareñas, Nuño Pereyra Freyre y don Francisco Lobo, arribados desotro año. Antes pocos días, había partido también Sancho de Tovar y Silva, capitán mayor de dos Galeones y dos pataches cuyas cabezas eran Gonzalo de Sequeyra, Francisco Sodré Pereyra, y Francisco de Almeyda Cardoso. No tuvo el Conde en este viaje la felicidad que en los otros, porque al correr a vista de la Tierra del Natal, cayó en su nave un rayo que le abrasó la bandera, y hizo algún daño no considerable, porque nadie murió. A caso, lengua celeste, para avisarle de cómo se había de portar con sus mal afectos en la India, si por ventura iba con humor de rayo sobre ellos, enseñándole como deben templarse los hombres, pues a sus ojos se templaban tanto los rayos que no quisieron ensangrentar su nave. En la línea le desaparecieron Nuño, y Sancho, que con sus vasos aportaron Goa feneciendo agosto. El Mascareñas, en contrario, se quedaba atrás, y unos y otros (se dijo) huían de tratar con el Conde, aquellos se ausentaron de los ojos, y este le vía por las espaldas, porque los disgustados de un hombre, o así le huyen, o así le miran (1675:381-2).

Adviértase que el Conde de la Vidigueira no pareció haber sido un virrey ejemplar según indican las fuentes y según parece desprenderse de Faria. Valladares (2001:97) explicaba que ya el primer gobierno del Conde, al igual que el segundo, no dejó muy buen recuerdo. Del primer viaje dice el investigador que: "De la primera pagó los platos rotos su noble bisabuelo, cuya estatua en Goa sufrió una alevosa decapitación nocturna de la que nunca se hallaron culpables".

Los documentos (1907:327) explican los inconvenientes de este viaje, pues cerca de Mozambique, Botello se vio envuelto en una batalla naval con una flota holandesa y de esta salió herido. De aquí llegaron a Goa, donde se desembarcó el día 19 de diciembre. Sousa Viterbo (1906:317) indica que desde Goa, Botello fue enviado como capitán de un patache con el objetivo de llevar la correspondencia al gobernador de Manila. A su vuelta, tuvieron lugar otros enfrentamientos con una nave holandesa. Citamos por los documentos (1906:327); los que dan relación de sus méritos, entre ellos estas batallas, son los que corresponden al II (327) y IV (328), relacionadas con una "promessa de pensão nas Commendas da ordem de Christo" y la propia "pensão de vinte mil réis":

o anno de seis sentos e uinte e dous com o Conde da Vidigueira VisoRey em cuja companhia se achou a hida na peleija que ouue com os olandeses jumto de Momsanbique e sahio ferido de hũa racha na testa e depois de chegado a goa o despachar o mesmo Vice Rey para o sul por capitão de hum patacho com cartas ao gouernador de Manilha e da uolta que fes para a India peleijar como bom soldado com hũa nao olandesa (1906:327).

La batalla de Mozambique también nos la cuenta Faria (1675:382), en este caso sin hacer mención a Botello como sí se hace en el documento anterior (referido estrictamente a nuestro poeta):

Anduvieron estos días torneando las Islas de Angoja seis naves de holandeses, que perdieron una en seguimiento de un bajel portugués. Con las cinco, en 22 de junio, encontró el Conde Virey, que torciendo la derrota, había tomado el rumbo de Mozambique. Al otro día en que ellas le iban acañoneando, fue preciso mostrarlas sus proas nuestra flota, y empezóle una batalla bien reñida, el furor della tocó más a la Almiranta (ya se había entrado en conserva) que al final de casi un día natural de combates se halló en miserable estado. Acudió el Virrey con la suya, y mejor con la suya don Francisco Lobo, que gallardamente la arrancó de las manos al hereje. Pero como estaba rota de tantas balas, hubo de perderse, salvándose alguna gente y alguna moneda con mucho afán. De la ropa y de las personas aún cogió algo el enemigo. Era la noche, y el Virrey y el Lobo, sin saber por dónde iban, fueron a perder sus naves en la arena. Cogiéndose dellas lo sustancial de hacienda, y jarcias, y municiones, y artillería, dieron fuego a lo restante, porque no se lograra el pirata. En unas galeotas se envasó todo esto, y el Conde con la gente que pudo, y fue a surgir en Cochim, habiéndole precedido Gonzalo de Sequeyra con su galeón para socorrer a Ormuz, adonde llegó cuando ya todo estaba perdido.

Barbosa Machado parece no equivocarse cuando habla de una contienda con una "Nao Ingleza no Estreito de Singapura" (1752, III: 466). En primer lugar, porque parece referirse a la que acabamos de citar (en el documento de Sousa Viterbo), no olvidemos que para pasar de Manila a la India pudo transitar el Estrecho de Singapur, lo cual cobra sentido, salvando que no sería una embarcación inglesa sino holandesa, aunque la confusión de Barbosa puede ser normal si se tienen en cuenta las alianzas anglo-holandesas a este respecto. En segundo lugar, porque la referencia exacta parece sacarla de nuevo Barbosa de la obra de Botello, en la que efectivamente, el portugués bajo la máscara poética de Fabio, sí menciona una batalla en el Estrecho de Singapur, pero con los holandeses (de nuevo coinciden documentos y obra). Para nosotros, la obra literaria no es una fuente documental, pero es cierto que en ocasiones encaja perfectamente la documentación externa, al menos en este punto, con lo que refiere Botello (*La Filis*, canto III, octavas L-LXI). Mostramos algún ejemplo:

Cortando de las ondas que surcaba
la transparente espuma cristalina,
del puerto divisó la costa brava,
que más a Sincapura se avecina.
Al estrecho llegó [...]
(*Filis*, canto III, estrofa L)

Apenas ocupamos la baranda,
cuando vimos cortar la salsa vía
un fuerte galeón, rayo de Holanda,
de un patache veloz en compañía.
Desanima la flota miseranda,
viendo el leño mayor, que parecía
acreditarse con impulso ardiente,
águila voladora del Tridente.

Águila tan cruel, que en Sincapura
imagina robar, usurpar piensa
del luciente metal, que el fuego apura,
inmensa cantidad, de copia inmensa.
Águila en fin, que arrebatat procura
a tantos portugueses sin defensa,
metidos entre frágiles paredes
a tantos desarmados Ganimedes.

(*Filis*, canto III, LIV Y LV)

En este tiempo, como hemos visto en el documento citado (1906:327), sería cuando Botello obtendría la capitania que desde este momento figurará al frente de sus dos obras siguientes (*Filis*, 1641 y *Rimas varias* y *Martir d'Etiophia*, 1646), y quizás la "ocasión importante y peligrosa" a la que se refiere con orgullo en su dedicatoria de *La Filis* a Vasco Luis de Gama, V conde de la Vidigueira, hijo del anterior, sea la batalla referida al volver de Manila, pues solo tenemos constancia documental de dos, y en la primera no tenemos todavía noticias de Botello como capitán:

A su inclinación, a honrar aún las sombras de los ingenios, debe el mío la afabilidad con que su Excelencia me quiso en su gracia, y la grandeza con que me hizo capaz de la confianza de un navío, para capitanearle en ocasión importante y peligrosa. El hacerme su secretario no fue poco, pero fue más el porfiar en que se me debía serlo de aquella amplísima monarquía. En los años que le vi gobernarla no le vi estimarla menos, sino viéndole desear que ella me estimase tanto.

(Dedicatoria a Vasco Luis de Gama en *La Filis*)

También en este periodo, se deduce de la cita anterior, Francisco de Gama debió de hacerle secretario. Botello ejercería este cargo con el citado Francisco y con su hijo. Tanto la fecha de inicio, como la de fin están por determinar, pero entendemos que ya desde la India se iniciaría el periodo y continuaría con su hijo hasta por lo menos 1649, fecha en la que se firma una carta de Vasco Luis de Gama y que consta que escribió Miguel Botello (Ramos Coelho, 1899⁵). Además, en la documentación aportada por Sousa sobre el proceso de Vila Real (1906:326) se le presenta a Botello como secretario de Vasco Luis de Gama, si bien, ya en la declaración del portugués, parece entenderse que "fue", por lo que la relación con los Gama, al menos profesional podría haber terminado entre 1649 y 1650.

No se sabe con exactitud cuándo Botello volvería de la India, pero si Francisco de Gama volvió en 1628 (Martins Zuquete, 1984:488-9), puede parecer lógico después de lo visto hasta ahora que lo hiciera con él. Francisco de Gama muere en Oropesa en 1632, y en ese mismo año se casaba su hijo, Vasco Luis de Gama, con Inés de Noroña a los veinte años de edad, desconocemos lo que fue de Botello entre 1628 y 1640, y si su trabajo en la Casa de Gama fue intermitente o no, tampoco es conocido, por lo que no tenemos más noticias hasta la publicación de *La Filis* en 1641.

La Filis es un extenso poema narrativo, de índole amorosa que acaba convirtiéndose en un poema épico, sobre todo autobiográfico, centrado en ensalzar la figura de Francisco de Gama (y parece que la suya propia). En sus versos también se encuentran numerosos elogios para el rey Felipe IV y Olivares⁶, por lo que se deduce que las fechas de composición son bastante anteriores a su publicación. Sin embargo las fechas críticas (1640-1641) que rondaron el proceso de publicación pudieron tener como consecuencia que este libro no contase con los apoyos, que en los textos preliminares habían tenido sus obras anteriores.

Ahora bien, de los textos que preceden a esta obra literaria, habría que repasar algunas fechas: la "licencia" es del 24 de diciembre de 1640, la "aprobación" de Faria de primeros de diciembre de 1640; de este mes también es la "licencia" de Gómez de Sanabria y la "aprobación" de Francisco Caro de Torres. Ya de 1641, la "suma de la tasa", la "fe de erratas" y, lo más importante, la "dedicatoria" de Botello, firmada en Madrid el 19 de febrero de 1641.

⁵ Se puede consultar en la parte III, punto 1, de este trabajo.

⁶ En las estrofas XXIV y XXV del Canto II de *La Filis* Botello se deshace en elogios hacia Olivares y más adelante (XXIX) hacia Felipe IV.

En fechas tan señaladas (diciembre de 1640), estallarí la rebelión de Portugal, y en este punto encontraríamos los siguientes problemas: Cayetano Alberto de la Barrera (1860:44) dice que "se agregó al partido de la independencia de aquel reino", pero más por intuición (aunque pueda no faltarle razón) que por documentación. Naturalmente los documentos dan entender lo mismo (1906:327):

achando se da banda de Castella tanto que teue notisia da Recuperação do Reyno

A ello, Sousa Viterbo añade en el cuerpo del texto (no en los documentos) que se encontraría militando en Cataluña cuando se desencadenó la revolución y que de allí pasaría a Francia (1906:317-318). El problema aquí es que Viterbo, que ha sido el que ha desempeñado el fundamental trabajo de archivo, sin embargo ha podido olvidar alguna información contenida en los paratextos de *La Filis*. Resulta contradictoria esa información con los documentos que él mismo ofrece, Botello cambia de tendencia, como bien leemos, a partir de la recuperación del reino, por lo que esto es como pronto a partir de diciembre de 1640 (al menos de una manera visible).

Sin embargo, el poeta no parece que se encontrase en Cataluña en diciembre de 1640, o por lo menos, existen importantes dudas. Las razones son muy claras, en los documentos solo se dice que al estallar la revolución de diciembre, posteriormente pasa a Francia con el Conde de la Vidigueira, Vasco Luis de Gama (tendrí que ser a partir de 1642, año de su nombramiento como embajador), y que esto lo hizo no sin grandes dificultades. ¿En qué lugar estaría entonces Cataluña? ¿Por qué aparece Cataluña entre los biógrafos? El primero que lo dice es Sousa Viterbo, como él mismo indica porque ha leído la dedicatoria de las *Rimas varias*, donde se explicita que fueron escritas allí, desde luego que lo más probable es que, por su contenido, muchas de las *Rimas* fueron escritas en una etapa posterior a 1640 (véase el apartado que dedicamos a las fechas de composición de las *Rimas varias*) y ello es muy claro por el marcado ambiente portugués, por sus relaciones y por el patriotismo, que aunque menor que en algunos libelos de la época, no deja de resultar evidente. A pesar de esto es posible que no se haya reparado del todo en que Botello estaba en Madrid el 19 de febrero de 1641.

Nos resulta complicado pensar que todos los textos legales se fechen entre diciembre de 1640 y febrero de 1641 y que Botello estando en el lugar de publicación en febrero no iniciase, él mismo, el proceso que conduciría a la impresión del volumen y por ello podría hallarse en Madrid a finales, o antes de finalizar 1640, y aunque podría ser, lo que sí resulta más complicado es pensar que Botello estaba en Cataluña en diciembre de 1640, mientras su obra se estaba publicando y que él regresa a Madrid en febrero de 1641 para luego volver allí, de donde se entiende que pasaría a Francia. No hay nada que pruebe que Botello estaba en Cataluña en el año 1640 y nada que pruebe exactamente, cómo y de qué manera fue su adhesión a la monarquía instaurada que estaría muy relacionada con la situación política del Conde.

Coimbra Martins (1985:89-90), con suma razón y refiriéndose a Vasco Luis de Gama, llega incluso a preguntarse a partir de las fechas de los paratextos de *La Filis*, cuándo realmente abrazaría el Conde la causa de Juan IV, pues le resulta muy extraño que el proceso editorial (aunque es cierto que esta obra aparece sin textos poéticos preliminares y carece de los apoyos de las primera obras) pudiera desarrollarse y llevarse a término. Bien es cierto que documenta Ramos Coelho (1903:34) que nada más desencadenarse la revolución, el Conde de la Vidigueira formó, pese a su juventud, parte de las juntas principales que organizó Juan IV para conformar su nuevo gobierno. Sin embargo, no se dan fechas exactas y de primeros de diciembre a febrero tan solo contamos tres meses.

Rafael Valladares⁷ (1995:103:136), en lo referente a la rebelión de primeros de diciembre, explica perfectamente un proceso de continuas dudas y contradicciones, que si bien no surgió de forma espontánea en 1640 y tuvo como precedentes, entre otros, el motín de Évora en 1637, tendría hasta al mismísimo Juan IV en vilo hasta el último momento, quien no parecía decidirse hasta el final a colaborar con los golpistas, y esperaba cauteloso en su palacio de Villaviciosa. No olvidemos que tanto el Duque de Braganza como muchos otros nobles portugueses acabaron encontrando acomodo y protección con Felipe IV. Se olvida, también, en numerosas ocasiones, la contraconjura que algunos lusitanos habían establecido en 1641 contra su nuevo rey, por las mismas razones de acomodo y de miedo ante un incierto porvenir. Naturalmente, no parece que fuera este último el caso del Conde de la Vidigueira.

⁷ Véanse también sus trabajos de 1998 y 2000.

Que Vasco Luis de Gama fue bragancista es más que obvio, con el nuevo rey trabajó y colaboró; que Miguel Botello también lo fue es evidente, pero, que sepamos, los investigadores no han ofrecido todavía ninguna prueba de que el Conde se encontrase entre los "fidalgos" que movieron este Golpe de Estado, ni de acciones previas que llevaran a conjeturar que Botello estuviese ya en 1640 en Cataluña, militando como uno de los partidarios de Juan IV. Es evidente que a los portugueses conjurados les abrió las puertas la revuelta catalana de aquel verano de 1640, pero en todo caso la estancia de Botello en Cataluña cobraría sentido, en principio, después, aunque por razones desconocidas. Lo que sí parece es de allí debió pasar a Francia, recorrido en el que como muy bien rezan los documentos pudo encontrarse con numerosas dificultades, porque ya sí sería explícita la adhesión de Botello y Gama a Juan IV, y porque Cataluña era todavía entonces un foco en guerra contra Felipe IV.

Cuanto menos para algunos, esos primeros meses de 1641 y diciembre de 1640 tuvieron que ser meses de prudencia, de actuaciones cautelosas en el caso de nobles portugueses que todavía tenían cosas que perder o que podían entonces encontrarse en Madrid y no en Portugal.

En conclusión, lo menos retorcido y más de acuerdo con la documentación de la que disponemos es pensar que Botello (por muy arriesgada que fuera la situación, también lo era tres meses después y allí estaba con seguridad) se encontraba en Madrid a finales de 1640 y que quizás, a partir de febrero de 1641 pudo ya partir a Cataluña, (sino algo más tarde, ya en 1642, coincidiendo con el nombramiento de Vasco Luis de Gama, como embajador en la capital francesa) de donde en fecha desconocida pero no posterior a 1645 pasaría a Francia. Como posibilidad también podría pensarse que Botello tuvo una estancia en Cataluña anterior a 1640 donde escribió algunos poemas que luego sumó a otro grupo más cercano a su estancia en Francia, pero esto no encaja ni con lo que se nos dice del Conde de la Vidigueira y sus movimientos, ni con razones estrictamente literarias y datos que se ofrecen en el interior de sus *Rimas varias*.

Los problemas continúan porque Barbosa Machado considera que Botello acompañó al Conde en 1647 a su embajada de Portugal en Francia, cuando este fue nombrado embajador extraordinario, cosa que parece cierta, pero el Conde de la Vidigueira estuvo en Francia en dos periodos, el primero del 9 de abril de 1642 al 7 de febrero de 1646 como embajador ordinario (Ramos Coelho, 1903:35), y el segundo desde el 7 de febrero de 1647

hasta abril de 1649. Cuando en 1647 el Conde entró en París por segunda vez, lo hizo como embajador extraordinario y habiendo sido nombrado con anterioridad Marqués de Niza (el 18 de octubre de 1646 en Lisboa). La primera vez que acudió a Francia, indica también Ramos Coelho (1903:35), que iría Antonio Moniz de Carvalho como secretario de la embajada (volvemos a anotar que esto no tiene nada que ver con el papel que desempeñaba Botello en la casa de los Gama, siendo secretario personal de don Vasco Luis). Esas dificultades para pasar a Francia las debió de tener Botello con posterioridad a 1642 (fecha de la entrada del Conde) y con anterioridad a 1646. No hay noticias, por tanto de que Botello de Carvalho fuese desde un comienzo con Vasco Luis de Gama, pero al mismo tiempo, como bien supone Cristina Castillo (2014:7-24), Botello tuvo que estar antes y así parece que fue. Los documentos en los que se hace una breve relación de méritos no indican una fecha exacta, aunque sí dicen que lo acompañó en dos momentos (1906:327):

os apertos e difficuldades que se lhe ofererão pasar a França e na corte de El Rey Christianismo assistir algum tempo ao Conde Almirante nos negocios da embaixada ate elle o enviar a este Reyno cõ a confirmasão das pases e tornar hora acompanhar o marques de Nisa a França.

También precisa uno de ellos que por espacio de veinte meses (1906:329), pero solo se refieren a una cuestión oficial y a los servicios que Botello presta a la corona, concretamente a la embajada. Cosa distinta es que, como se deduce de la cita anterior, hubiera viajes intermedios a Portugal, o que Botello, como sí parece se retrasase en su llegada a Francia, con respecto al primer viaje del Conde (1906:328):

e assy ao seruiço que fez por espaço de vinte mezes em que assistio em França ao Marquez Almirante escreuendo-lhe nas materias da Embaxada desta coroa.

Ahora bien, por qué incidimos en 1645: Barbosa (1752, III:46) menciona una obra de Botello, hoy desconocida, publicada en París, *Soliloquio a Christo nuestro señor en la cruz* en la imprenta de Miguel Blageart, en ese mismo año. Existiera o no, Botello podría encontrarse en París en este año y coincidiría con este dato de Barbosa, pues en la publicación de los

cinco livros da decada doze de Diogo de Couto (París, 1645)⁸ aparece un soneto de Botello creado especialmente para estos preliminares, aunque no todo es tan sencillo, pues como bien dice Coimbra Martins (1985:92) el soneto podría estar escrito con anterioridad, pues ya antes había constancia de la preparación de la edición que no pudo ver la luz hasta entonces, además de que, aunque no imposible, raro es que por aquellas fechas Botello se dirija a Couto como "livio español". Sea como fuere esta edición parisina celebraba el primer gobierno de Francisco de Gama en la India y vería la luz por empeño de su hijo y diligencias de Fernandes Vila Real⁹.

En cualquier caso la publicación de las *Rimas varias* en 1646, con la dedicatoria firmada en París el 3 de enero de dicho año y la preparación de la obra de sor Violante do Céu, que vería la luz de igual modo en 1646 (con carta de Botello, fechada el 16 de enero) y en la misma imprenta en Ruán (Lorenzo Maurry) parece no dar lugar a discusión a que como tardísimo Botello estaría en Francia a finales de 1645 o muy a principios de 1646.

El portugués pareció implicarse en la edición de las obras de sor Violante do Céu, como así lo demuestra la copia de una carta que envió al padre Leonardo de San José. Este fue capellán de Vasco Luis de Gama en Francia y parece que el enlace directo con los textos de sor Violante, a quien se cree que le unió una cierta amistad (véase el trabajo de Nieves Baranda, 2007:137-140). Podría sobreentenderse que Botello aquí hiciese algún trámite, siempre respaldado o encargado por el Conde, en relación directa con el proceso editorial: "que se foi estremado o acerto de escrevelo, não sera desigual o trabalho de imprimilo" (1646:7). Reproducimos a continuación la carta completa¹⁰ (1646:7-8):

⁸No figura el impresor. Pero para ver más datos sobre esta edición, debe consultarse el punto 1 de la parte III de nuestro trabajo.

⁹Toda la información la recoge Coimbra Martins (1985 y 1991).

¹⁰Solo se conserva un ejemplar en la BNE, con signatura R/988.

*Copia da carta que o Capitão Miguel Botelho de Carvalho Secretario do Conde
Almirante, escreveo a o Padre Dom Leonardo de São Ioseph em resposta de hũa que lhe
mandou em*

companhia deste liuro

Vi o volume que V. P. me enviou da madre Soror Violante do Céu achej a viola despedindo
rayos, o Céu exalando fragâncias, a viola iluminando o jardim mais bello, o Céu
resplandecendo no sitio mais fermoso, achei como ja disse neste verso das minhas rimas,
o Céu de flores, e o jardim de estrellas.

E porque entendo que V. P. sera servido que repita em verso o que publico em romance
obedeço desta maneira:

Achei neste cuaderno milagroso
as flores mais luzidas,
as luzes mais floridas,

as mais resplandcentes, as mais bellas,
do jardim mais fermoço,
que apesar das estrellas
a despeito da aurora
enserra o monte que a Tesalia honora.
Achei neste jardim resplandcente
hũa mina luzente.
hum tesouro brilhante,

hum golfo singular e rutilante,
huma esfera gentil e peregrina,
de perolas esplendidas a mina,
de solidos diamantes o tesouro,
o golfo da rubis, a esfera de ouro.

Isto hé o que achei neste volume que me parece digno de que o mundo logre os partos de
tão raro engenho, que se foi estremado o acerto de escrevelo, não sera desigual o trabalho de
imprimilo, e vera o mundo que se os versos latinos tiverão hũa Falcónia que cõ galhardia os
desunisse, e os Gregos huma Eudocia que desunidos os acreditasse, tiverão tambem os
versos Portuguezes hũa Violante que compostos os engrandecesse, guarde Deos a V. P.
como desejo.

Paris, 16 de Janeiro de 1646. Miguel
Botelho de Carvalho (1646:7-8)

Lo más reseñable de este periodo es el ambiente literario en el que Botello pudo desenvolverse, por un lado los preliminares de su obra *Rimas varias* vienen firmados por Antonio Moniz de Carvalho, Antonio Sousa de Macedo y Antonio Enríquez Gómez. Por el otro, Botello conoció, entre otros, a Manoel Fernandes Vila Real, judío portugués afincado en Francia, que tuvo también amistad con Enríquez¹¹.

De los últimos años de Botello poco sabemos. Volvería de Francia a Portugal, donde consta que escribió una carta del Conde en 1649 (Ramos Coelho, 1894:II) , en el mismo año Juan IV le nombra miembro de la Orden de Cristo (1906:327) y ya de 1650 (1906:326), conservamos las declaraciones en el proceso de Vila Real, en las que no parece esconder un ápice que el Conde de Vidigueira y el reo tuvieron buena relación, desmarcándose en todo de cualquier posible contacto más que el circunstancial, por acudir Vila Real a casa del Conde. También en 1650 aparece un poema suyo en el *Obelisco fúnebre* de Antonio Henriques de Miranda (Lisboa,1650). Por último, en 1654, Sousa Vierbo (1906:328) da noticia de una carta de pensión de la citada Orden de Cristo, sin que se aporten más datos de los que ya se han reseñado a lo largo de esta relación.

Nada más conocemos de Botello, cuyo rastro se pierde a partir de esta fecha. Hemos querido ofrecer aquí, por primera vez la imagen de la firma de este, que se muestra en un grupo de firmas del proceso de Vila Real, al finalizar nuestro portugués su declaración:



(Proceso ANTT 7.994, según la numeración más reciente sería el fol. 330 v.
y según la anterior, fol.116. v. de la II parte)

¹¹ Ver punto 1.1, parte III, en ella se explican estas relaciones.

PARTE II. Estudio de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Miguel Botello de Carvallo (1621)

1. La *Fábula de Píramo y Tisbe* en la literatura. Hacia la fábula de Miguel Botello de Carvallo (1621)

1.1 Nota bibliográfica y metodológica

Sirvan estas líneas como contextualización general de una de las historias mitológicas que más repercusión ha tenido en la literatura desde su primera aparición conocida y que tendremos aquí en cuenta hasta la fecha de publicación de la *Fabula de Píramo y Tisbe* de Miguel Botello. Si nos atenemos a España, han de considerarse la multitud de versiones y variantes que se han dado en diferentes formas (narraciones en verso, en prosa, manifestaciones teatrales) y con diferentes intenciones (burlesca o moralizante entre otras) a lo largo de los siglos XVI Y XVII.

No caben en estas páginas las alusiones a todas las recreaciones del mito, pero sí trataremos de centrar nuestro objeto de estudio en las fábulas de Píramo y Tisbe que se dan a lo largo del siglo XVI y que continúan difundiéndose durante la siguiente centuria, poniendo como fecha de cierre (no sin citar algunos ejemplos más tardíos que no dejan de suscitar cierto interés) la de 1621, por la razón mencionada. No pueden olvidarse tampoco las traducciones de las *Metamorfosis* que recogen el mito y que pudieron leer algunos de los autores citados. A pesar de que algunos estudiosos, de forma particular, han abordado la fábula mitológica de Píramo y Tisbe a la hora de analizar algún ejemplo concreto, o existen algunos trabajos más amplios que recogen de manera detallada la evolución del mito, no hay todavía un estudio dedicado pormenorizadamente al análisis intertextual de las diferentes versiones. No obstante como visiones de conjunto de la historia de Píramo y Tisbe en la literatura puede verse Carreira (1999), Pérez Lasheras (2011) o León Delgado (1992), los tres autores tienen finalmente la fábula gongorina como base del trabajo, pero realizan una panorámica de la difusión del mito. En la misma línea, los estudios que ha dedicado Garrison, nos interesa sobre todo para este trazado el de este autor (1994), Testa (1967, 1968), Ife (1972), en el que se ocupa de la fábula de Montemayor y de la traducción de Viana, como supuestas fuentes del romance de Góngora, o también la tesis de Robert Nival (1982) que aunque dedicado a Góngora es, quizás, uno de los autores que más ha trabajado el desarrollo europeo de la historia y del que se nutren algunos trabajos posteriores y ya citados. También relacionando literatura y artes puede verse el estudio Schmitt-Von Mühlensfelds (1972).

Centrándonos en las diferentes versiones de la fábula en España, de manera particular, pueden verse los numerosos trabajos de Pedro Correa sobre la historia en Gregorio Silvestre (1989), en Villegas (2003), en Montemayor (2001), los romances sobre este asunto (2008), la fábula de Vera y Zúñiga (2007), la de Mari-Reguera (2008), la de Tirso de Molina (2002)¹² o la del propio Botello entre otros. Para Castillejo, en particular, pueden verse alguno de los trabajos de Gorga López (1997, 2006), Reyes Cano (2000) también aborda algunas de las cuestiones de la fábula en Castillejo. Para Villegas debe consultarse, además de Correa, el estudio que dedica Torres Corominas (2008) en su edición del *Inventario*. Para Góngora la nómina podría ser extensísima pero, dado que no es precisamente este texto del autor el que más nos interesa como influencia en Botello y debido a la naturaleza burlesca del romance, se ha consultado la edición de Carreira (1998), algunos trabajos de Lázaro Carreter (1961 y 1962), las notas sobre la fábula de Jammes (1961) y, por supuesto las monografías citadas anteriormente que, en su mayoría, parten y acaban en el autor cordobés. Como estudios de la fábula en Botello sólo tenemos dos referencias bibliográficas, la ya citada de Correa que realiza una paráfrasis interpretativa del texto con algunas anotaciones que la relacionan con otros autores y el estudio de Testa (1968) que, aunque breve, no deja de ser agudo, pues analiza el lenguaje utilizado por Botello y lo relaciona con Góngora y sus seguidores.

Como estudio de conjunto, el ya citado Cossío (1952), aunque citaremos por la edición moderna de 1998, nombra y reseña todas las fábulas que estudiaremos a continuación, aunque con perspectivas que la crítica ha ido mejorando con los años. El trabajo de Schevill sigue siendo, también y, a pesar de la antigüedad (1913) referencia obligada para el análisis de la influencia de Ovidio en España. No quiero dejar en estas líneas sin mencionar todos los esfuerzos por ordenar y sistematizar los antiguos trabajos mencionados añadiendo nuevas reformulaciones y perspectivas críticas como son los numerosos estudios del profesor Vicente Cristóbal López (1997, 2005, 2010), entre otros.

Es preciso en este capítulo ampliar la madeja textual y cotejar las relaciones existentes entre unos textos y otros, teniendo como telón de fondo y, aun con una recepción indirecta de las fuentes en muchos casos, a Botello.

¹² También estudia esta fábula Paloma Fanconi (2002: 67-72).

1.2 La fábula desde Ovidio a las literaturas europeas

Esta fábula, en su primera versión conocida, está escrita en 111 hexámetros e inicia su inserción en la tradición literaria, como narración contenida en las *Metamorfosis* de Ovidio (Lib. IV, vv. 55-166). Hay que aclarar que el ovidiano es el primer testimonio que conservamos de esta leyenda pero que es posible que hubiera versiones anteriores, a no ser que partiéramos de una invención del autor latino, cosa que parece improbable (Carreira, 1999:224). La historia por tanto se inicia en un marco, pero tiene como particularidad que no se observa una recepción posterior, ni los personajes que hacen las veces del marco reaccionan ante lo escuchado, sino que se enlaza inmediatamente con la siguiente historia (Carreira, 1999:224). Los dos jóvenes babilonios que viven en casas contiguas y, caracterizados por su belleza, se enamoran, los padres vetan sus encuentros y acaban encontrando una grieta en la pared que les sirve de vehículo de comunicación. Deciden encontrarse al anochecer cerca del sepulcro del rey Nino, junto a un moral y una fuente para escaparse. Tisbe llega primero, ve a una leona con la boca ensangrentada, huye para refugiarse y se le cae el velo que la leona posteriormente mancha de sangre. Al llegar Píramo encuentra el velo e imagina a su amada muerta por lo que decide quitarse la vida, al volver Tisbe encuentra a Píramo moribundo y cuando este expira, ella decide matarse con el mismo acero. La sangre de los amantes tiñe el moral y de ahí que se justifique en la obra ovidiana el color de los frutos.

Hay otra versión tardía que se refiere a un río y a una fuente de Cilicia en la que se habrían transformado los amantes, suicidándose tras el embarazo de Tisbe (Carreira, 1999:224; León Delgado, 1991:38-39). No obstante y provenga esta versión de la misma tradición o no, lo cierto es que Ovidio no parece inventarse su relato y que no lo atribuye tampoco a una fuente popular, pues él mismo dice "vulgaris fabula non est" (*Met.* Lib IV. v.53). Las versiones escritas en latín derivadas del sulmonense se suceden desde temprano o bien las referencias al mito, desde el *Liber fabularum* de Higino, pasando por las referencias de Servio en sus comentarios a Virgilio o Placido Lactancio en sus *Argumenta Metamorphoseon Ovidi*.

A partir de los estudios de Nival (1982: 16- 26, 38-91) y la síntesis más actual de los mismos, realizada por Pérez Lasheras (2011:26) se sabe que hubo no pocas versiones de la fábula en el Medioevo europeo, realizadas en latín desde el siglo XI. Estos autores

referencian las elaboraciones de Mathieu de Vendome y de Dietrich, la que recoge el *registrum multorum auctorum* de Hugo Von Trimberg, una versión incompleta de Gervais de Melkley ya en el siglo XIII, una supuesta versión anónima del siglo XV y las versiones en prosa que aparecen en los *Gesta romanorum*, de fines del doce o inicios del XIII. No ha de olvidarse ya en el Trescientos la versión latina de Boccaccio en el *De claris mulieribus*, que citaremos más adelante, en relación con las traducciones castellanas de 1494 y 1528¹³, por contener algunos elementos de interés a la hora de entender la fábula en el siglo XVI español. León Delgado (1991:39), a través de San Agustín, recuerda que el recitado de la fábula fue una tarea usual en las escuelas de retórica medievales.

Las versiones en las distintas lenguas románicas tampoco se hicieron esperar y de este modo en Francia, Pérez Lasheras (2007:26) dice que aparece en el poema provenzal *Flamenca*, de hacia 1234 y que en el siglo XII también se menciona en el *Román de Tristán* de Thomas. También hay un lai del siglo XII editado por Boer (*Píramus et Tisbe*, 1921) y que León Delgado (1992:41) piensa que fue de difícil transmisión a literatura española, debido a la limitada tradición manuscrita. Chretien de Troyes también lo conoció, así el mito se cita en algunas de sus obras (Pérez Lasheras, 2011:26; León Delgado, 1984: 40). No obstante, es bien sabido que el *Ovide moralisé* es la fuente que mayor calado tendrá para la difusión de la historia que aparece aquí narrada¹⁴ y que como su nombre indica incurre en la utilización de la moralización, que será bastante frecuente en las versiones medievales y en muchas de las aparecidas en los siglos siguientes. Aunque la fecha de composición no queda muy clara, pues Cossío piensa que el poema tiene que ser anterior a 1275 ya que sirve, según él, como fuente para la *General Storia* (1998:27) y Boer, el editor de la obra, argumenta en base a su conocimiento del poema que tuvo que ser de la primera mitad del siglo XIV (Franco Durán, 1997: 139-149). Aún con esto sabemos (Franco Durán, 1997:142) que el anónimo *Ovide moralisé* tiene presentes fuentes anteriores que destacan por sus interpretaciones evemeristas, alegóricas y morales, procedentes de tratados como *Allegoria super Ovidii Metamorphosin* de Adolfo d'Orleans (del siglo XII) o los *Integumenta Ovidii* (siglo XIII) de Juan de Garlandia, o Juan el inglés. No obstante, en Inglaterra existen multitud de versiones, de las que Pérez Lasheras (2011: 27) destaca el poema de John Gower incluido en *Confessio amantis*, y otro incluido en la tercera obra en la producción de Geoffrey Chaucer, *Legend of Good Women*, ambas como primeras manifestaciones anglófonas, compuestas en el siglo XIV.

¹³ Para este tema véase (Díaz Corralejo, 2001:241-261).

¹⁴ (Boer, 1920).

Sin embargo, no cesaron aquí estas adaptaciones en torno al mito, y data de 1528 *La connaissance d'amours*, de autor anónimo y clara influencia francesa. Algunos años más tarde, en 1563, William Griffith publica su poema *Pyramus and Thisbe* y en *A Gorgeous gallery of gallant inventions*, encontramos en el año 1578 otra composición realizada por Thomas Procter. Además, en 1599, Thomas Moffet recrea la historia en un tratado sobre el gusano de seda, *The silkwormen, and their flies: liuely described in verse*, con un tono burlesco. Se trataría esta última de una adaptación cercana a la de Góngora y sin duda, una de las más llamativas, pero no podemos dejar de lado uno de los aprovechamientos más conocidos: el que hace Shakespeare en dos de sus obras, *Romeo y Julieta* (1595) y *Sueño de una noche de verano* (1600) (Carreira, 1999: 228).

Siguiendo esta estela, encontramos en Alemania la versión de Christophorus Bruno von Hytzwil incluida en *Etliche Historien vnnd fabulen gantz lustig zu lesen jetzt newlich zuo ainer uebung vnd kurtzweyl zuosamenn getragenn vnnd inn das Teütsche gebracht*, en 1541 y en 1601 Samuel Israel *Sehr lustige neue Tragedia von der grossen vnaussprechlichen Liebe zweyer Menschen Puram vnnd Thysbes* (Lasheras, 2011: 27).

En cuanto a Italia, tiene mucha importancia para los tratamientos del mito en el occidente europeo, el hecho de que Boccaccio, en el siglo XIV, lo desarrollase en su *Fiametta* (en toscano) y la ya citada versión que aparece en el *De claris mulieribus* (en latín). A ello se unen otras versiones como la *Storia di Piramo e Tisbe*, anónima (siglo XIV). También se conoce la existencia de algunos cantares populares en octavas durante los siglos XIV y XV, a lo que se une la versión de Sabadino degli Arienti (siglo XV). Ya en el siglo XVI, Bernardo Tasso adapta también el mito en el Libro II de *Gli Amori* (1534). Es bien conocida también su aparición en uno de los idilios fabulosos de Marino, que traduce la versión de Montemayor en *La Sampogna* en 1620 (Lasheras, 2011:26).

1.3 Píramo y Tisbe en España. Principales ampliaciones para la configuración del material narrativo en Botello de Carvallo

Durante el siglo XVI las traducciones no pararán de sucederse, siendo de vital importancia para los autores y traductores españoles las traducciones italianas de Dolce y Anguillara y las españolas de Bustamante, la parcial de Mey (solo traduce siete libros), la de Pérez de Sigler y la de Sánchez de Viana. Hay que considerar que en otros manuales mitográficos no se encontraba el mito estudiado, por ejemplo en la *Philosophia secreta* de Pérez de Moya (1585), que siendo uno de los compendios más seguidos durante el Barroco (León Delgado, 1992), no nos interesa por el momento para nuestro análisis. Textos anteriores medievales como las *Diez cuestiones* de Madrigal (1507) tampoco recogen el mito, pues sigue a Boccaccio en su *Genialogía*, donde tampoco se nombran los desdichados amantes. La historia de Píramo y Tisbe hasta 1621, por separado, la recogen Castillejo, Silvestre, Montemayor, Villegas, naturalmente Góngora en su *Fábula*, escrita en romance (y en otro romance anterior) y Juan de Vera y Zúñiga. Cossío documenta (1998: 468) unas octavas anónimas que hacen referencia al final de la historia y que se encuentran en el manuscrito 1589 de la Biblioteca del Palacio de Oriente de Madrid, y por supuesto, los romances. El de Sepúlveda¹⁵ "En la grande Babilonia", quizás sea el más largo de todos, respeta bastante la traducción original, aunque ya se aprecia la influencia de las primeras versiones castellanas (Cossío 1998: 153). El recogido por Linares "Tisbe y Píramo que fueron" en el *Cancionero llamado flor de enamorados* que Cossío (1998:156) documenta en una edición que parece no existir, pero que aparece en otras ediciones y en algunas recopilaciones más (Correa, 2008a), como la *Silva de varios romances*, editada por Rodríguez Moñino (1953:171), de donde hemos podido leerlo. Se trata de un romance breve que después de una escueta presentación da paso a la cita de los enamorados en el moral, por ello consideramos que omite muchos de los detalles importantes de la historia, dado que inmediatamente da paso al final. Otro breve romance fragmentario lo encontramos en la obra de Pedro de Moncayo (1589), *Flor de varios romances nuevos, y canciones*. No olvidamos tampoco el romance anónimo de 1603 aparecido de la fábula que, aún siendo también breve va otorgando al tema algunos matices burlescos, Robert Jammes (1961:43-46) edita este poema, fechado en 1603 y que se encuentra en el manuscrito 4117 de la BNE (fol.118 v.),

¹⁵ Puede leerse en la edición de Rodríguez de Moñino (1968:264) del *Cancionero de romances sacados de las crónicas de España con otros compuestos por Lorenzo de Sepulveda*.

conocido como "guirnalda odorífera". Garrison también (1994:109-122) lo pone en relación con la génesis del poema gongorino. Recientemente en un estudio y edición de un pequeño cancionero hallado en el Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona de Kenneth Brown y Gemma García San Román (2014:518-521) aparece otro romance que reproduce la fábula completa y en el que, como señalan sus editores, no se aprecia ninguna otra versión "idéntica o semidéntica". Al ser un hallazgo reciente todavía no ha sido incluido en los estudios de conjunto de la historia.

La fórmula epigramática fue todavía más usual (Blanco 2010: 31-68) en un periodo en el que agotada ya la fábula renacentista y hasta el surgimiento (también posteriormente) de los nuevos rumbos marcados por el *Polifemo* se recurre a seleccionar episodios del mito y, con ellos, a componer sonetos. Tenemos como ejemplos los dos de Arguijo (2004: 59,60), un soneto de Carrillo y Sotomayor (1990: 194), el soneto de Lope (1989: 32-33), un soneto de Cervantes incluido en el *Quijote* (1997:162), el propio Botello en sus *Rimas* (1646: fol. 22) publica otro soneto (XXII) del mito y podrían encontrarse multitud de ejemplos más (sor Juana Inés de la Cruz, 2006:187-188), o algunos en los que sencillamente se utiliza el nombre y se ajusta a propósitos burlescos (Pantaleón de Rivera, 2003:103).

1.3.1 Cronologías, formas métricas y extensión de las fábulas

Si bien, tras estas enumeraciones lo que se pretende es analizar la evolución de la fábula y cómo se va construyendo el mito en las historias del siglo XVI, revisar las amplificaciones más significativas, las variantes y la filiación textual de unas variantes con otras hasta llegar a 1621. El problema cronológico es notable por dos razones: por un lado, la primera de las fábulas que llega a nosotros es de manos de un poeta castellanista, Castillejo (Gorga López, 1997: 45-52) en 1528, y la fábula de Silvestre, aunque publicada con posterioridad en sus *Obras* (1582), se sitúa entre 1540 y 1560 (Correa, 1989:303-318); por otro lado, la fábula de Villegas, aunque publicada en el *Inventario* (1565), se la supone de 1551 (Correa, 2003:113-5), mientras que la fábula, supuestamente atribuida a Montemayor, aunque con muchas dudas por parte de la crítica (Ife, 1974: VI), es muy tajante al respecto y niega la paternidad del portugués, que parece por vez primera en la edición vallisoletana de la *Diana* en el año 1561. Así, no hay nada demasiado claro sobre el orden cronológico, lo único que sabemos con certeza es que la de Castillejo fue la primera y que las otras tres, dan por lo

menos lugar a una discusión. Parece también que la de Montemayor fue la última, pero sin embargo la edición del *Inventario* es de 1565, aunque ya ha señalado Torres Corominas (2008:397) los problemas de las fechas de publicación del mismo. Así los problemas podrían estar entre Silvestre y Villegas, si bien parece que la de Silvestre, por la enorme cercanía que guarda con la de Castillejo y a pesar de las múltiples digresiones de carácter amoroso y de tipo personal, parece que sigue a la de su predecesor, mientras que Villegas añade algunos cambios no poco significativos y se une, por la misma razón digresiva, a la de Silvestre. Debe de apuntarse que cuando Castillejo escribió su fábula no había salido ninguna traducción castellana de las *Metamorfosis* todavía, sí las traducciones castellanas del *De claris* (1494 y 1528). Para las otras tres, contaríamos ya con las traducción de Bustamante. Las traducciones italianas, no menos importantes, también estarían rozando los límites, Dolce (1539) y Anguillara (1554 y 1561). Nótese que la traducción de 1554 de Anguillara es una traducción parcial y en ella no figuran todavía los amores de Píramo y Tisbe, y que al encontrarse la fábula en la versión de 1561, comienzan de nuevo los problemas. Dado que a pesar de las coincidencias (que veremos) de la amplificada versión de Anguillara con algunos detalles de Montemayor, resulta bastante improbable que existiera una relación directa entre las dos versiones, dado que salen publicadas en el mismo año. Por lo tanto el itinerario de la fábula, dentro o fuera de las metamorfosis quedaría esbozado de la siguiente manera, a nuestro juicio: Castillejo (1528), traducción de Bustamante (antes de 1546, pues la segunda impresión data de este año). Silvestre (entre 1540 y 1560, publicada en 1582), Villegas (sobre 1551, publicada en 1565), Montemayor (1561), la traducción de Antonio Pérez Sigler (1580), Felipe Mey (1586), Sánchez de Viana (1589) , Juan de Vera y Zúñiga (hacia 1603), la fábula de Góngora (1618) y la de Botello (1621). En paralelo circularían Dolce (1539) y Anguillara (en su versión de 1561). Dejamos por tanto al margen el ingente corpus textual que hemos estado manejando y ponemos la mirada en estos textos, sin omitir algunas otras referencias que nos sean de utilidad en adelante.

En ocasiones y a la hora de estudiar la fábula se ha caído en el error de generalizar, por ejemplo en las traducciones, sobre la traducción de la obra sin atender a las historias particulares, pero es conveniente mirar una fábula concreta y seguir el itinerario. En esa misma línea, un breve pero más que interesante trabajo de Álvaro Alonso (2002: 167-175) que atrae nuestra atención, aunque no hable de esta historia, por las características metodológicas del estudio al seguir la historia de Polifemo, y otras, desde la

traducción de Sigler, estableciendo enlaces comparativos con las traducciones italianas, sobre todo, con Anguillara.

En primer lugar, tanto la versión de Castillejo, como la de Silvestre, como la de Montemayor están escritas en quintillas dobles, lo que comparte la utilización de un metro típicamente castellano y de una melodía fluida y adecuada a la tradición castellana como es la del octosílabo. Villegas, con poco acierto, escribe su historia en tercetos encadenados, con un ritmo poco asimilado y frecuentes errores en la disposición acentual e incluso en el cómputo silábico, Vera y Zúñiga escribe su fábula en octavas, Góngora en su versión burlesca utiliza el romance, mientras que Botello en un intento por fusionar la tradición de las traducciones la compone en octavas, sobre todo con el ánimo, más que premeditado y descarado, de enaltecer más si cabe esta historia relacionándola de manera explícita con el carácter heroico y la materia épica, para cuya expresión era frecuente el uso de la octava. La de Castillejo, aunque con salvedades, no deja de ser una traducción poética (de alta calidad) de la historia, las modificaciones introducidas no son de un calado tan importante si lo comparamos con la alteración que irá sufriendo la fábula a medida que se suceden las reelaboraciones. En cuanto a la extensión, 52 quintillas dobles en Castillejo (520 versos octosílabos), 104 quintillas en Silvestre (1040 versos octosílabos), Villegas (1264 versos endecasílabos), Montemayor utiliza 126 quintillas dobles (1260 versos octosílabos), Góngora (507 versos octosílabos), la obra de Botello (744 versos endecasílabos repartidos en 93 octavas reales). El análisis de la extensión de la fábula da lugar a conclusiones de lo más desconcertantes. Nótese que la versión más corta de todas es, precisamente, la de Luis de Góngora. La recreación burlesca, el lenguaje gongorino llevado a su plenitud, la intención paródica en una perfecta mixtura conceptual y lingüística, la selección de los pasajes amplificados, el tratamiento de dichos pasajes y todo lo que pueda relacionarse con el inabarcable imaginario del cordobés (ajeno a este trabajo) seguramente la conviertan en la más valorada y universal de todas. La recreación de Castillejo, está ajustada y guarda relación con Ovidio, de tono serio, aunque con algunos pasajes en los que la naturalidad entreverada con humor e ironía se distancian del original. Botello sería el tercero, con una historia narrada en tono grave y serio omite algunos detalles de la historia, como veremos, y amplifica algunos nunca amplificados suficientemente bien hasta la fecha o, que si se ha hecho antes, lo hizo Góngora en clave burlesca, pero nunca sus predecesores. Las fábulas de Silvestre, Villegas y Montemayor superan todas los mil versos, lo que indica que las ampliaciones son muchas y notables.

Absolutamente desbordante es el hecho de que la fábula de Villegas contenga 1264 versos endecasílabos¹⁶, lo que supera con creces a las anteriores. Aunque lo veremos en el siguiente punto tanto Silvestre¹⁷ como Villegas se entretienen en disertaciones amorosas, que conceptualmente recuerdan bastante a las entonces caducas y nada novedosas del siglo XV. Garrison, también, en su monografía de 1994 expresa, casi con rabia la morosidad de Villegas:

There is a lot of pompousness to ridicule, Villegas goes on for 421 stanzas of *terza rima* (thirty-nine pages in the modern edition of the *Inventario* by Francisco López Estrada). His poem is filled with the monologues, dialogues, and apostrophes; occasionally there is some narrative. While Villegas spends only two pages describing the suicide of Pyramus (22-25), for example, he devotes twenty-two pages (16-38) to various monologues and dialogues by the lovers, including almost three full pages (25-27) in which Pyramus talks to the wall. Villegas's version is about ten times as long as Ovid's (1,263 vs. 112 lines), but he amplifies the narrative only slightly, telling it almost as an interlude between the speeches (1994:96).

1.3.2 Musas mitológicas y musas realistas. La invocación a la amada en las fábulas de Píramo y Tisbe

Casi todas las versiones, con excepción para la de Góngora, tienen como telón de fondo, y dada la temática no es de extrañar, una destinataria. En algunos casos, como el de Castillejo, el poema va dedicado a una mujer real, Anna de Schoumburg, cuyo nombre aparece explicitado en el paratexto, aunque luego no se realice en la ficción poética una alusión directa. Montemayor, Silvestre y Botello realizan una invocación muy particular, a una musa que, sea solo ficción o tenga visos de realidad, se aleja de manera clara de las musas mitológicas y se acerca, también de forma evidente a un amor o situación amorosa de carácter personal. Villegas realiza también una invocación, pero en este caso sí menciona a las musas mitológicas:

¹⁶ A propósito de esto Torres Corominas (2008:399) comparando la fábula dice que "no ocurre lo mismo en el caso de Villegas, que redunde de manera impertinente en todos estos aspectos hasta el punto de dificultar gravemente el desarrollo del relato y llegar a ocultar - entre quejas, lamentos, digresiones, evocaciones, imprecaciones, introspecciones psicológicas y disquisiciones morales- el hilo de la historia."

¹⁷ Para Correa (1989:304) se inserta, además de la trama argumental, toda una "comunidad de ideales amorosos y situaciones conflictivas entre historia y creador o bien entre poeta y tema narrado".

Reina de mi pensamiento,
tú manda y rige mi pluma,
porque dé valor al cuento
ser pasado por la suma
de tan alto entendimiento
Alza y gobierna mi mano
con tu valor soberano
que si a tu valor responde
yo podré volar por donde
no ha volado ingenio humano.

(Silvestre 1938:305)

¡Oh musa Melpomene y tú Talía
entrambas, pues entrambas a dos toca
favorescedme en esta elegía mía!

(Villegas 2008: 583, vv.46-48)

Y tú, ninfa más que humana
por quien sostengo la vida
y a quien la tengo ofrecida,
que en cosa más no se gana
que en verla por ti perdida;
si me dieres tu favor,
cantaré muerte y amores,
de aquellos dos amadores,
que después de mi dolor
los suyos fueron mayores.

(Montemayor 2012:335, vv.21-30)

Obliga, dulce amor, mueve a Rosaura,
que divino en mi pecho inspire aliento,
anima la intención, la voz restaura,
obra mayor del cristalino asiento
de tus bellos rubís suave el aura,
dichosa suspensión del pensamiento.
Mueva ninfa mi pluma pues no imploro
las nueve hermanas del castalio coro.

(Botello 1621: vv.48-55)

Desde luego que las más ligadas son las invocaciones de Montemayor, Silvestre y Botello. En Botello se da un paso más allá, al aparecer un nombre propio que nada tiene que ver con "las nueve hermanas del castalio coro". Sea o no una coincidencia, estricta poligénesis, o exista una filiación entre los textos, está bastante claro que Botello se acerca aún más a Silvestre en este pasaje que a su fuente más directa, Montemayor.

Los versos citados de Silvestre "Reina de mi pensamiento/ manda y rige mi pluma" de Silvestre y "dichosa suspensión del pensamiento./ Mueve ninfa mi pluma pues no imploro" en Botello no parecen estar muy distantes. Montemayor al igual que Botello utiliza la palabra "ninfa" y además deja claro a los lectores que su historia tiene un valor especial, pues de forma hiperbólica (o eso parece) sugiere que su dolor es todavía mayor que el de los desgraciados amantes.

1.3.3 Una historia conocida. La anticipación como recurso narrativo

Otro de los rasgos característicos de la historia, sobre todo en las reelaboraciones, no tanto en las traducciones pues Ovidio no lo hace, aunque eso no signifique demasiado para algunos traductores, consiste en el uso reiterado de la prolepsis o anticipación continuada como recurso narrativo. Me refiero sobre todo al destino fatal de la historia, al final desdichado. Ya desde el comienzo los autores predisponen al lector a encontrarse con una historia trágica. No reproducen episodios posteriores, pero indican que algo negativo va a acontecer. Las razones, a nuestro parecer, son dos y ligadas: por un lado, este mito era lo suficientemente conocido y difundido como para que aquel que se enfrentara a las versiones citadas ya supiese, al menos en líneas generales, de qué se estaba tratando. Unido a esto, a los autores, por lo tanto, les debió de interesar más la *elocutio* y la *amplificatio* que el ser prudentes y escrupulosos con el original. Es precisamente el afán en la elaboración del discurso y la creación de un pulso poético dramático que mantenga la tensión y que agudice, más si cabe, las notas trágicas, lo que ha podido llevar a la totalidad de autores que tratan esta historia de forma seria a utilizar este mecanismo:

Los morales, que de antes
blanco nos daban el fruto,
tú los cubriste de luto
con sangre de dos amantes.

(Castillejo, 1969:149)

A los tristes amadores
en una sombra de gloria
y un alivio a sus dolores,
recontar alguna historia
de otros que mueren de amores.
ocúpese el pensamiento
del triste que está en tormento
oyendo la ajena empresa,
y su mal hace represa
de falso contentamiento.

(Silvestre, 1938:203)

De Píramo y Tisbe cantar quiero;
aquellos que en el mundo tales fueron,
que murieron los dos del mal que muero.

(Villegas, 2008:581)

De Tisbe y Píramo quiero
cantar la muerte y amores

(Montemayor, 2012:334, vv. 1-2)

El suceso fatal, la historia canto
del amor más constante, del que solo
excedió con centellas de su llanto
las doradas arenas del Pactolo,
del que tanto emprendió que pudo tanto
que del ártico helado al otro polo,
porque como el valor la suerte asombre,
alcanzó fama eterna, inmortal nombre.
(Botello 1621: vv. 1-8)

Por lo tanto, esta anticipación del final es frecuente en la mayoría de versiones. Sin embargo, tanto las invocaciones como esta anticipación inicial, no las hace presentes Juan Antonio de Vera y Zúñiga en su versión manuscrita.

1.3.4 La descripción de los amantes

Sobre la descripción de los amantes el original ovidiano es bastante escueto, apenas un par de versos sirven para expresar una belleza hiperbólica, pero en la que no se entra en ningún tipo de detalles: "Pyramus et Thisbe, iuvenum pulcherrimus alter,/ altera, quas Oriens habuit, praelata puellis" (Ovidio, vv. 55-56). Bien es cierto que Ovidio no le concede poca importancia a este motivo, pues con él, abre el relato e incluye los nombres de los dos protagonistas. Sobre esta cuestión las versiones españolas del asunto van evolucionando a través del tiempo. Las elaboraciones del siglo XVI, algo más fieles al original, no dan demasiados detalles sobre los rasgos físicos de Píramo y Tisbe. Castillejo (1968:149) es escueto y pareciera algo más atenuado que Ovidio: "Píramo gentil galán/ y Tisbe, muy linda dama". Silvestre (1939:205) y Montemayor (2012:335) se sitúan en una línea similar, dedicándoles al menos una quintilla doble en Silvestre y tan solo media quintilla en Montemayor, pero sin precisar ningún rasgo físico concreto:

[...]los cuales quiso dotar
de tantas gracias natura,
disposición y hermosura
que no les dejó lugar
do cupiese la ventura.

(Montemayor, 2012:335)

Píramo y Tisbe nacieron
tan sin par en hermosura,
que muestran por lo que fueron,
ser por fuerza de natura,
el amor que se tuvieron.
Ambos fueron de un metal
tan iguales sin igual,
que si amor no los juntara,
naturaleza quedara
en sus obras desigual.

(Silvestre, 1939:205)

En estos autores tan solo se insiste en la idea del alto grado de hermosura. Villegas, en cambio, dedica once endecasílabos a este motivo (vv.61-72):

Fue gloria de sus padres y parientes,
 donde pulió Natura su pincel
 haciéndole excelente entre las gentes.
 Y Tisbe, una doncella tal cual él,
 que a no ser sin igual y tan iguales,
 no fuera su ventura tan cruel.
 Fue rosa escogida en mil rosales,
 dechado y perfección de la natura,
 bastante para dar bienes y males.

En cualquier caso, no nos encontramos en ninguna de las cuatro versiones con una estética petrarquista que pretenda ahondar en las habituales descripciones, fundadas en las metáforas heredadas de la tradición italiana, sino más bien con una generalización que recuerda más a los cancioneros del XV, o a una traducción embellecida, que a los rumbos de la poesía contemporánea a estos textos. En este sentido, Villegas, que de los cuatro autores del XVI es cuantitativamente el que mayor espacio dedica a las descripción física de los amantes, lo hace también en un pasaje intercalado de su total invención y que, ya no como una amplificación basada en sus preocupaciones personales y en sus reflexiones sobre el amor, o los *exempla* mitológicos, introduce una variación notable de la historia en la que se sitúa a Tisbe apoyada en la ventana, vista por su enamorado. En este singular pasaje los rasgos que nos muestra Villegas, parece que con afán de verosimilitud, pretenden ofrecer una visión de la tristeza de la enamorada a través de su despreocupación por el aspecto y de la degradación física que provoca la melancolía:

Alzando sus dos ojos vio su estrella;
 vio a Tisbe asomada a su ventana,
 y vio su vida y muerte junto a ella.
 No alegre, no compuesta ni galana,
 quien mil veces al mundo se ha mostrado
 más que la misma ufanía, ufana.
 El cuerpo en la ventana reclinado;
 los ademanes libres, recogidos,
 un éxtasis quel alma la ha robado.
 Los ojos descuidados y caídos
 mostrando la congoja y de mancilla
 semblantes alterados y encendidos.
 Clavada la una mano en la mejilla,
 y aquella claridad al mundo sola
 turbada del eclipsi y amarilla.
 (Villegas, vv.307-321)

Las traducciones de Bustamante, Sigler y Viana tampoco aportan nada nuevo a este punto, siendo muy similares al original. Anguillara (1589:104) podría ser de los traductores el que más desarrolle esta cuestión, como tantas otras, aunque siendo escasa si nos atenemos a las reformulaciones posteriores y tampoco ahondando en rasgos físicos exclusivamente, dedica cuatro octavas que van desde la 32 a la 35 de la edición manejada y que, curiosamente, se centran en Píramo más que en Tisbe, quién en la mayoría de versiones termina siendo la heroína de la fábula y acaba suscitando más interés para los afanes poéticos de la época.

Salvando algún ejemplo de lo más interesante y novedoso, en el siglo XVI no se perfila, o no se llega a concretar la belleza de los jóvenes, o sus rasgos, o atributos indumentarios. El reciente hallazgo de Brown y San-Román (2014:519) nos aporta, como dijimos, una versión de un romance atribuido a Oropesa que no conocíamos, en la que si bien el comienzo no anota nada nuevo con respecto a las versiones citadas, se apunta la salida de Tisbe en la noche, sin que nadie la escuche, describiendo con gran detalle su vestuario, naturalmente de forma anacrónica y descontextualizada, pero lo anotamos aquí por ser una excepción a la que no le falta originalidad:

[...]quando la hermosa tisbe¹⁸
se sale disimulada
de la casa de su padre,
sin de nadie ser mirada,
puesta rrica uasqujña
de oro y seda labrada,
cuerpo y mangas de brocado
Y una gorgera quajada
de aljofar y pedreria
la gorgera ua esmaltada
no lleua toca njnguna
ua en cabello y descofrada.
Con vn manto de cendal
la tisbe ua cobijada
lleua muy gran deseo
de se uer alla llegada.

¹⁸ Adjunto la transcripción paleográfica que nos legan Brown y San-Román (2014:539). En su edición de la recopilación incluyen transcripciones modernizadas, pero no ha sido el caso de este texto.

A medida que nos adentramos en el XVII, la fábula experimenta variaciones sobre el motivo de la descripción de los amantes, ya en octavas reales y en una línea petrarquista, la fábula contada por Juan de Vera¹⁹ sí inserta una *descriptio puellae* prototípica. Casi sin presentación, el autor extremeño introduce a los amantes. La descripción de Tisbe cobra esencial relevancia y se dilata en 32 versos, cuatro octavas (Mss. 3922 de la BNE, f. 10.v, 11.r y 11.v), en las que se mencionan en orden: el rostro, los cabellos, los ojos, los labios, los dientes y la boca, a lo que se añade una estrofa conclusiva en la que se exagera aún más la belleza de la joven. Botello, pudo tener acceso a la lectura de este documento que además aparece citado por Lope en la edición de 1620 de la *Trezena parte de las comedias* (f. 78.r), pues la dedicatoria de la obra está dirigida, precisamente, a Juan de Vera. En las descripciones que vamos a estudiar a continuación no se nota una vinculación entre los dos textos, aunque si se procediera a la lectura completa de ambas obras, se encuentran algunas coincidencias en cuanto a lenguaje y el ensamblaje de la materia poética, parece que producto de una época, más que de una lectura del portugués. Si tenemos, por tanto, como fiables los años de 1603-1604 como composición de la fábula del Conde de la Roca no nos cabría duda de que se han dado pasos importantes con respecto a las reescrituras poéticas de los amores de los babilonios, pasos que ya se habían dado en otros mitos a lo largo del XVI (con Aldana, Hurtado de Mendoza y otros, por lo menos en lo que se refiere al uso de un correcto endecasílabo, para el trazado de la historia completa, del que no gozaron Píramo y Tisbe, independientemente de sus traducciones, hasta iniciado el siglo XVII).

Parece pues, que entre Botello y Juan de Vera estaría la barrera insalvable del *Polifemo* (1612) de por medio, lo que podría notarse en el portugués, como ya veremos más adelante. Además, entre estas fechas (1603-1621) de nuevo Góngora irrumpe en dos ocasiones con el mito de *Píramo y Tisbe*. Una lo haría en 1604 con el romance "De Píramo y Tisbe quiero" (1998, II:149-152) en la que en versos octosílabos se nos lega otra descripción de Tisbe, bastante sustanciosa y sobre la que Lázaro Carreter (1961:471) adujo que se facturaba "conforme a los tópicos consagrados por él en estilo noble". Catorce años más tarde, en 1618, llegaría la obra final de Góngora y la que se cree que el cordobés tuvo en mayor estima (Carreira, 1999: 241), no obstante y, aunque no sea nuestro propósito

¹⁹ Carmen Fernández-Daza (1994:116), biógrafa y estudiosa de Juan de Vera (I conde la Roca) sitúa este texto, a través de sus noticias biográficas, entre 1603 y 1604. Cossío (1998:426) no dispone de fechas ni de datos, por lo que se infiere de sus palabras, para fechar esta composición, solo dice en uno los intereses manifestados por toda su obra que "por su sintaxis y su vocabulario, a más de por su relativa sencillez, parece ser obra de un epígono de Lope de Vega que de un admirador, como entonces se era, sin condiciones, de don Luis de Góngora.

detenernos aquí, en clave burlesca dedica también Góngora una dilatada *descriptio puellae*²⁰, y lo mismo hace con el amante²¹, que tiempo antes no había sido tratado con detenimiento. En todo caso y, muy brevemente, Anguillara (1589:104) dedica algo más de atención al babilonio, como se apuntó.

El siguiente paso lo daría ya Botello, cuatro años después de la incursión paródica de Góngora y, en líneas generales, de ser alguno, no parece en absoluto que sea este el texto gongorino que tenga mayor influjo (si es que hubiera algún rastro) sobre el portugués. Botello dedica, como Vera y Zúñiga cuatro octavas (11-14) y, de nuevo, se adentra en las metáforas de origen italiano. El portugués hace una referencia general a la belleza (vv. 80-87) a lo que sumaría una referencia al color de la piel, podría ser el rostro, asociado a "jazmines y claveles", la estrofa siguiente (vv. 88-95), hace referencia a la voz, y las dos siguientes (vv. 96-111) nombra en orden "los cabellos", "el ebúrneo cuello", "la frente" y los "ojos". Vemos en paralelo las descripciones del Conde de la Roca y de Miguel Botello:

²⁰ La *Descriptio puellae* de Tisbe tiene lugar vv. 40-85 en Góngora. Son ni más ni menos que 45 versos que ponen en el recetario de los poetas posteriores un sin fin de recursos para abordar esta cuestión, bien es cierto que nuestra fábula no pertenece a este género, pero dado que se tarta del mismo asunto mítico convendrá recordarlo. Ponce Cárdenas (2001:146) resumía con excelente magisterio la idea de que "la Tisbe gongorina había proporcionado a los textos posteriores una nutrida serie de lugares comunes. Entre ellos debe destacarse la *descriptio* paródica (bien surtida de elementos petrarquistas)". Recordamos los versos de Góngora (Carreira, 1998,II: 367-368): "En el ínterin nos digan/ los mal formados rasguños/ de los pinceles de un ganso/ sus dos hermosos dibujos./ Tenso marfil su esplendor,/ no sin modestia, interpuso/ entre las ondas de un sol/ y la luz de dos carbunclos./ Libertad dice llorada/ el corvo süave luto/ de unas cejas, cuyos arcos/ no serenaron diluvios./ Luciente cristal lascivo/ (la tez, digo, de su vulto)/ vaso era de claveles/ y de jazmines confusos./ Árbitro de tantas flores/ lugar el olfato obtuvo/ en forma de nariz,/ sino de un blanco almendruco./ Un rubí concede o niega,/ según alternar le plugo,/ entre veinte perlas netas/ doce aljólfares menudos./ De plata bruñida era/ proporcionado cañuto,/ el órgano de la voz,/ la cerbatana del gusto,/ las pechugas, si hubo fénix, suyas son; si no la hubo,/ de los jardines de Venus/ pomos eran no maduros./ El etcoetera es de mármol,/ cuyos relieves ocultos/ ultraje mórbido hicieran/ a los divinos desnudos/ la vez que se vistió Paris/ la garnacha de Licurgo/ cuando palas por vellosa/ y por zamba perdió Juno./ A esta desde el glorioso/ umbral de su primer lustro/ niña la estimó el Amor/de los ojos que no tuvo".

²¹ La descripción de Píramo tiene lugar vv. 101- 124, con un total de 23 versos (Carreira, 1998, II:374-375) "¡Oh Píramo lo que hace,/ joveneto ya robusto,/ que sin alas podía ser /hijo de Venus segundo!/ Narciso, no el de las flores/ pompa, que vocal sepulcro/ construyó a su boboncilla/ en el valle más profundo,/ sino un Adonis caldeo/ ni jarifo, ni membrudo,/ que traía las orejas/ en las jaulas de dos tufos./ Su copetazo pelusa,/ si tafetán su testuzo;/ sus mejillas mucho raso; /su bozo poco velludo. /Dos espadas eran negras /a lo dulcemente rufo/ sus cejas, que las doblaron/ dos estocadas de puño./ Al fin en Píramo quiso/ encarnar Cupido un chuzo, /el mejor de su armería,/ con la herramienta al uso."

Juan de Vera (h. 1603) ²²	Miguel Botello (1621)
<p>Los ojos donde amor, gusto y enojos vinculó, si agradables o si fieros, miran, pocos presumen si son ojos, muchos (y bien presumen) que luceros negros dicen que son, mas o despojos de distinguir difíciles, teneros por negros quiere quien de los objetos juzga la calidad por los efetos.</p> <p>Dos labios de clavel, o dos ardientes dulcísimos incendios superiores, dan puerta a blanda voz, a blancos dientes, mar de perlas y mina de primores. Luego que en los jardines eminentes de Chipre, roba Céfiro las flores, no introduce regalo donde toca como el flamante aliento de tu boca.</p> <p>Su ornato primoroso ni imitable, ni ofendelle a otro yngenio se concede que quanto sirve a su lozano talle admira el natural, el arte cese, si muy dudoso de su estudio calle si negligente el artificio excede, Tisbe en fin igualada a otra hermosura es cometa luciente en noche oscura.</p> <p>Rosada niebe igualmente esparcida a su rostro dio vez, no su cabello se quiso declarar y embanecida dejar la rosa mies, oh ébano vello, la columna elevada (no ofendida) de los adornos de que suele sello, y las manos, y pulsos solamente de si vestidos son cristal luciente.</p>	<p>De Tisbe como heroica la belleza, emuladora más de sus pinceles, quiso por admirar naturaleza componer de jazmines y claveles, como la que mostraba que grandeza pudo inferir de su Campaspe Apeles, señalando deidad tan milagrosa que más que desdichada ha sido hermosa.</p> <p>Sin querer aplaudir lo que obligaba, sin querer obligar lo que aplaudía, exhortando grandezas que animaba serafín humanado parecía si la armónica voz manifestaba, de manera los vientos suspendía que nunca se movió con tanta gracia la saludable lengua del de Tracia.</p> <p>El valor que acompaña los cabellos, rayos que en su beldad resplandecían, menos estima de los que osan vellos, libertades, tributo que ofrecían, si llegando obligada a descogellos, por el ebúrneo cuello se esparcían, causaban por estilo heroico y nuevo a Favonio lisonja, envidia a Febo.</p> <p>A la nieve su frente escurecía, honroso de la nieve vituperio, en ella sus victorias esculpía, causando amor, asombro al hemisferio; en nichos de costosa argentería, sus ojos, de las almas el imperio, fulgores peregrinos que arrojaban inmortales antorchas eclipsaban.</p>

²² Transcribo directamente a partir del Mss. 3922 de la BNE (f. 10.v, 11.r y 11.v). Cossío (1998: 424-425) transcribe únicamente dos octavas. Consideramos pertinente, al ser las dos primeras descripciones en octavas, en una fábula independiente e insertas en la tradición italiana, anotarlas completas.

1.3.5 El surgimiento del amor

Pero para el seguimiento de la línea argumental de la fábula y el tratamiento que le da Miguel Botello, consideramos de esencial relevancia la cuestión del surgimiento del amor y, sobre todo, las prohibiciones de los padres. Es quizás en este punto donde las fábulas se bifurcan y empiezan a tomar sus particulares rumbos, con amplificaciones que separan a un grupo de otro, con independencia de estética y épocas literarias, que se evidencian por la confluencia del material narrativo amplificado. Ello puede suponernos un indicador claro acerca de la orientación que determinó seguir el portugués.

En Ovidio se liga esta problemática en tres versos (vv.59-61). Bustamante (1595:f. 54.r) sigue un esquema similar, aunque no habla de que el amor surge poco a poco, cosa que sí hace Ovidio, sino que inmediatamente se nos dice que se amaban, aunque haya de deducirse del párrafo anterior que era debido a la vecindad de los amantes, Viana (1990:121) es bastante fiel en este pasaje, sin perderse en nuevas elaboraciones, con la salvedad de que repite un motivo de amplificación como es la idea del "casamiento" de los babilonios, si no fuera a causa de que los padres lo impedían. Castillejo agrupa en una quintilla los versos citados de Ovidio, siendo breve, y no del todo fiel pues añade, como Viana hizo posteriormente, el motivo del "casamiento" (1969:150), Silvestre narra el proceso de enamoramiento en cinco quintillas (1939:205-6), cincuenta versos en los que se alude a la conversación de los dos amantes y se da paso a las figuras paternas, quienes en un principio miraban con cierta simpatía la relación de los amantes (12-13), pero en seguida prohíben la relación (12-13). Villegas amplifica, de forma desmesurada este pasaje (vv-85-267), haciendo directo responsable a "Cupido" y uniendo el surgimiento del amor a un extenso y moroso parlamento sobre los efectos del amor que, dilatado hasta el extremo, lo ejemplifica incluso numerando a no pocos poetas del siglo XV, quienes según Villegas, experimentaron la dolencia amorosa, tienen cabida en este pasaje, Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique o Juan Rodríguez del Padrón, entre otros. Villegas, además, omite cualquier tipo de referencia concreta a los padres, aunque se sobreentienda que los amantes deben estar separados por algún tipo de orden o causa, como apuntamos, no verbalmente explícita. En Montemayor el surgimiento del amor se amplifica detalladamente aunque sin las estridencias de Villegas (único en estos añadidos) (vv.41-150), seguidamente aparecen los padres en escena, pero en

una actitud muy similar a la descrita por Silvestre, pero es aquí donde viene una de las adiciones más señaladas, y , apuntadas naturalmente por cualquier investigador que haya trabajado en la fábula (Correa, Cossío y Garrison entre otros) me refiero a la centralización de la prohibición únicamente en la figura del padre y, no en su conjunto como ocurre con Ovidio y casi todos las demás versiones en los que serían los padres (padre y madre) los que ejercen dicha presión en los amantes, ello dará lugar a variantes significativas como toda una serie de recriminaciones al padre que se producen por parte de Tisbe, estando encerrada, y que culpan directamente al padre por su excesivo celo.

Alguna traducción posterior como la de Pérez Sigler aumenta, siguiendo más que de cerca a Anguillara como ya observó Álvaro Alonso (2002: 167-175) en relación a otros mitos, el proceso de enamoramiento, pero sin embargo serán los padres los que traten de separar a los amantes. Toda esta madeja textual se complicará aún más si añadimos que Montemayor (1561) y Anguillara (1561) aluden de forma directa a la prohibición paterna, salvo que el traductor italiano, comienza nombrando a los padres y acaba centrando su atención en el padre. Aunque no nombrado hasta ahora, Marino en uno de los idilios, aparecido en la *Sampogna* (1620) traduce y amplifica el texto de Montemayor (basta una lectura paralela, para darse cuenta de que el italiano traduce y amplifica sobre la versión, ya amplificada, de Montemayor) si bien es cierto que Marino cita primero a los padres, al igual que Anguillara, y posteriormente traslada literalmente la línea argumental, incluidos los reproches al padre. Botello, aunque libremente, y sin que exista una copia literal del asunto aboga de una forma más que deliberada (pues conocía el texto de Montemayor como se desprende al final de su *Fábula*) por seguir en esto a su compatriota, también incluyendo los reproches. Sin embargo el tema del surgimiento del amor, Botello lo resuelve bastante rápido, mediante una alusión al "rapaz flechador", Cupido, a quien no llega a nombrar, como así hacen todos, salvo Villegas. Veamos con ejemplos necesarios este entramado:

Sigler supe esta parte con texto de Anguillara, pero sin embargo es fiel a Ovidio al llegar a la prohibición, pues en su traducción no se nombra al padre, solo a los padres.

Pérez Sigler (1580) ²³	Anguillara(1561) ²⁴
<p>crescio entre aquestos dos el amor ciego, de la manera que crescían los años, y lo que era al principio burla y juego, pueril covesación, simples engaños, llegados a la edad de llama y fuego donde comienzan del amor los daños en llamas vivas vieron abrasarse sin poder de algùn modo remediarse. Gustáronse casar más no quisieron los padres que en las bodas fuesen juntos, pero al fin estorvarles no pudieron que fuesen en los ánimos conjuntos</p>	<p>Era l'amor cresciuto à poco à poco, secondo erano in lor cresciuti gli anni, e dove prima era trastullo e gioco, scherzi, corruci, e fanciulleschi inganni, quando fur giunti a quella età di foco, dove comincian gli amorosi afanni, che l'alma nostra ha sì leggiadro il manto e che la donna, e l'huom s'amano tanto.</p>

Silvestre y Montemayor expresan en términos similares el surgimiento del amor y amplifican una parte que no aparece así en otras versiones y es el hecho de que los padres en un principio observaban y permitían a sus hijos compartir la niñez, cosa que puede desprenderse del original (*Met.* Lib., IV, v.59) pero que en ningún momento se explicita de forma tan abierta.

²³ (1609: f.84.v).

²⁴ (1584:105).

Silvestre (1582) ²⁵	Montemayor (1561) ²⁶
<p>De tan sobrada afición, fue la causa principal la mucha conversación, que es la yesca y pedernal del fuego de esta pasión. Fue tanta la compañía que desde niños había, que creía el accidente con los días juntamente, aunque el amor más crecía.</p> <p>(Silvestre, 1938: 206)</p> <p>En aqueste estado estaba cuando a veces se reían: sus padres que los miraban a veces se entretenían y a veces se recelaban. Y luego sin más tardar los procuraba apartar: y no por verlos así sino por lo que de allí les pudiera resultar</p> <p>(Silvestre, 1938: 207)</p>	<p>Con pasatiempos y juego²⁷ los otros niños holgando, y ellos solo conversando con un solo niño ciego que a los dos iba abrazando. Este trataba con ellos, ellos se acompañaban con él, y en amor, no en ser cruel, pudiera ser cualquiera dellos otro Cupido como él.</p> <p>(Montemayor, 2012:337)</p> <p>Los padres en su niñez de verlos juntos se holgaban, miran cómo se miraban, y, burlando, alguna vez en sus amores hablaban. Duró estos algunos días, y para ellos los mejores, pero siendo algo mayores, sintieron las niñerías vueltas en finos amores.</p> <p>(Montemayor 2012: 339)</p>

²⁵ Compuesto con anterioridad, cito por (1938).

²⁶ (2012).

²⁷ En términos idénticos Marino (1620:202): "Con altri fanciuletti/ iuvano essecitando gli scherzi puerili, /ma con loro giocando/fieramente scherzaua/ un fanciul cieco, e nudo./ Questi usaua con essi,/coetaneo e compagno,/e ben ciascuno di loro /(tranne la benda, e l'ale) /potea parergli eguale."

1.3.6 Las prohibiciones paternas

Sobre la figura paterna ya adelantamos que Montemayor y Botello coincidían en línea argumental, de una forma parecida pero sin que exista un influjo textual (o al menos eso parece por las cronologías dadas) se situará el texto de Anguillara. Por supuesto Marino sigue a Montemayor, aunque como ya indicamos la prohibición comienza con los padres y a continuación se une al discurso del autor de la *Diana*. Montemayor después de referir el enamoramiento lo enlaza de una forma lógica, aportando sentido narrativo con la negación del padre. Botello en cambio sigue una secuencia más desordenada que veremos en páginas siguientes pero que añadimos para facilitar la comprensión de este apartado:

1. Tras la niñez llega el amor.
2. Descripción de Tisbe.
3. Enamoramiento.
4. Prohibición.

Botello por tanto desordena y altera los pasajes considerablemente y mientras que Montemayor pone como causa "la conversación" reiterada, en Botello no se dan mayores explicaciones, exponiendo que se trata de un capricho de "Fortuna" representado en la figura del padre, al cual se le dedica una estrofa de carácter introspectivo que no está en Montemayor. Adquiere por tanto en la historia de Botello una dimensión poderosa, en la que de alguna manera el comportamiento de los padres se explica mediante el miedo. El padre de la amante sabe que sus palabras pueden ocasionar problemas que le generen todavía más intranquilidad, pero a pesar de ello lleva a cabo su cometido²⁸.

²⁸ La tradición ya se había preocupado de ahondar en este tema, que queda de una manera especialmente bien trazada en el *De claris* de Boccaccio (2010:99): "¿Quién no se compadecería de los dos jóvenes? ¿Quién no derramaría una pequeña lágrima ante tan desgraciado final? De roca sería. Los jóvenes se amaron, pero no merecieron por ello este cruel infortunio. El amor es un delito de la edad florida pero no es un delito horroroso para los que están libres de unirse. Pecó la mala suerte y quizá pecaron los desgraciados padres. Sin darse cuenta, los padres frenan como corresponde, en principio, el ímpetu joven pero mientras les oponen obstáculos imprevistos, los empujan quizá desesperados al precipicio. La pasión del deseo tiene una fuerza inmoderada y es casi siempre una peste y un flagelo común de los jóvenes, a los que hay que soportar con ánimo paciente, porque es la naturaleza la que provoca el deseo para que mientras tienen la fuerza de la edad, tiendan además a la procreación, y el género humano no corra a su desaparición si el matrimonio se aplaza hasta la senectud."

Montemayor	Miguel Botello
<p>Al padre della enfadó la mucha conversación y quitando una ocasión, sin él pensarlo la dio mayor a su perdición. Estorbole la salida, y causó la de adelante, como el médico ignorante que remedia una herida con otra más penetrante.</p> <p>(Montemayor, 2012:340, vv.161-170)</p>	<p>Porque en tálamo dulce no reciba primicias del amor que Tisbe espera, quiere que, del que adora, ausente viva hasta entonces, Fortuna lisonjera, porque no goce Píramo excesiva la gloria que en sus ojos reverbera, procura que del padre el rigor fuerte quitando la ocasión la dé a su muerte.</p> <p>La sentencia pronuncia riguroso, a quien cobarde el sufrimiento espanta,¹⁴⁵ como el daño terrible, poderoso, quien vio en tan pura fe desdicha tanta. El corazón del daño receloso las voladoras alas que levanta, rigores de su agravio penetrando, suspense en el temor queda temblando.</p> <p>(Botello, 1621, vv. 136-151)</p>

Aunque Marino comienza con un cambio de actitud generalizada en los padres, realiza una curiosa adición sobre la mirada angelical que proyecta el padre en la hija en un inicio y durante la niñez y como esta se ha ido desvirtuando y de ahí que se incida en la figura paterna.

“Nacquero trà parenti
inimicitie e risse,
onde quanto ne“ figli
regnaua amore, e pace,
tanto i padri discordi
nutriro odio, e disdegna”
(1620:205)

“Dal paterno precetto
fù circoscritta e tolta
del sospirato ogetto
la vision beata”
(1620: 206)

Anguillara, tras un veto conjunto, pasa de los "padri" al "padre" en varios momentos de la historia. Se dice en esta traducción que el padre había ordenado que Tisbe fuera guardada por una "zia" que la llevase por el camino correcto, iluminada por su buen ejemplo:

Il padre in guardia havea la figlia bella,
data ad una prudente e casta zia,
che con l'essempio buon, con la favella
la più lodata, a lei mostrasse via.
Seco l'innamorata damigella
in una stanza ogni notte dormia;
e ben le convenia d'essere accorta,
per ingannar sì diligente scorta.
(1584:110)

Ya había amplificado antes Anguillara su texto, sugiriendo que el padre había pensado incluso un cambio de ciudad:

che vuol condurla in una altra cittade;
dica il padre, che sà, vuol poi sposarla,
denari, gemme, ed altre cose rade
per qualche tempo ha ben da ostentarla.
Intanto amici havrà di qualitate
che potranno co i padri accommodarla;
ma ben conviene in questo usar tal froda,
ch'alcun di casa non la vegga, ò l'oda.”
(1584:107)

En ninguna de las versiones que hemos analizado hasta el momento, se sugieren estas variaciones sobre la historia. podríamos decir que, en este punto, Anguillara estaría a medio camino entre la responsabilidad total hacia el padre, que se da en Montemayor y en Botello, y entre el resto de versiones que sugieren una responsabilidad compartida.

Como hemos dicho, el hecho de que exista un cambio en este caso, hace que necesariamente la historia esté determinada y no solo en el comienzo, sino que también en su desarrollo y de igual modo en el final. Un interesante cúmulo de recriminaciones a la figura paterna coexisten en las versiones de Botello y Montemayor, que no están trazadas de la misma manera en los demás casos. Con mayor ímpetu y crudeza en Montemayor, mientras que en Botello, aún dentro del refinamiento del género, se sigue la misma idea de que el padre, que es quien le ha dado la vida, de alguna manera está ahora procurando su muerte.

Montemayor ²⁹	Miguel Botello
<p>Padre –la doncella dice-, o enemigo capital, (pues al amor paternal tu condición contradice, y al mío, que es más leal), cuando mi bien me quitaste, dí, ¿por qué no te acordabas que aquella a quien le quitabas es la misma que engendraste, y la que viva enterrabas?</p> <p>¿Qué fieras o qué serpientes venenosas y mortales, qué aves o qué animales por el bien no paran mientes de sus hijos naturales? Si a los que falta razón en esto nunca ha faltado, sime, ¿adónde lo has hallado de abrasar un corazón que tú mismo has engendrado?</p> <p>(Montemayor, 2012:340-1, vv.181-200)</p>	<p>Padre mas, ¿cómo llamo, siendo injusto nombre tan dulce, en pena tan amarga? Divino cielo, ¿que sustente es justo mi corta edad, desdicha que es tan larga? Si débil sufre un corazón robusto el peso grave de insufrible carga, un pecho fuerte es flaca resistencia opuesto a los rigores de una ausencia.</p> <p>Mas si procuras, padre, porque muera, que asido su poder viva al cuidado, lo que hará padecido considera, matando su poder imaginado, que aguarda tu rigor Átropos fiera, mas qué procura el pecho, si engañado buscando al que te huye diligente, huyes del que te busca eternamente.</p> <p>(vv.168-175)</p>

²⁹ La traducción de Marino (1620:206-208) continúa sin apartarse : “Pare (dicea) non padre, /ma capital nemico, /posciach’ala pietate /e paterna et humana /contradice e repugna /la tu gran feritate; /tu, che’l mio ben mi togli, /comme non ci ricordi, /nó pensi che colei /che viva hai sotterrata, /crudele è quella istessa, /che’n vita hai generata? /Qual barbarica rabbia/giunge a sí fatto segno/che struggesse il suo sangue? /Qual serpente, ò qual fera /vive armata cotanto /di veleno e d’orgoglio /ch’ala sua propria prole/procuri stratio e morte? /S’agli animali istessi /a cui manca regione/ragione in ciò non manca/dimmi donde imparasti /d’incenerire un core, /che tu stesso creasti? /Perche l’esser mi desti /s’esser deueui autore /del mio mortal feretro?”

1.3.7 Sobre el refugio de Tisbe y las invocaciones previas al suicidio

Quizás en este último punto podríamos señalar una coincidencia y una divergencia en la misma línea que la anterior. Uno de los pasajes que amplifica Montemayor y que no está en ninguno de los ejemplos consiste en el refugio de Tisbe en una cueva en la que se encuentran varios sepulcros de personajes mitológicos y esculpidos en ellos una leyenda. Se trata de los sepulcros de Faetón, Narciso, Dido y Adonis. Nada de esto está en Botello que se detiene con mayor detalle y un lentísimo ritmo narrativo en la escena de la leona y sus movimientos, mientras apenas dice nada de la cueva. Bien es cierto que hacia el final de la historia volvemos a encontrarnos una vuelta a las alusiones familiares. Todo encaja entonces desde sus planteamientos iniciales, y cuando Tisbe se dirige a sus padres antes de darse muerte, que Ovidio, no solo se refería a los suyos propios sino que también a los de Píramo, tanto Montemayor como Botello siguiendo su estela, lo separan. Al padre le corresponde una estrofa y a la madre otra en cada uno de estos. El contenido, que no la forma, viene a ser el mismo en los dos portugueses. Al padre se le recrimina, mientras que la madre sería una parte no afectada en este asunto, pues a ella, exclusivamente, va dirigida la petición sobre el reposo conjunto de los enamorados:

Montemayor	Botello
<p data-bbox="284 685 671 1048">Padre mío, pues me fuiste enemigo tan rabioso, que un mozo noble y hermoso nunca jamás consetistes lo tomase por esposo; vení, veréis si deshizo la muerte una fe tan pura, y veréis lo que ventura en el tálamo no hizo, hacello en la sepultura.</p> <p data-bbox="292 1128 663 1491">Y vos, madre piadosa, que al fin las madres lo son, si la nueva y la razón de mi muerte rigurosa os llegare al corazón, yo os suplico se os acuerde que no hay honra más subida que una fe jamás rompida, y que cuando esta se pierde es poco perder la vida.</p> <p data-bbox="204 1532 746 1563">Montemayor (2012:374-5, vv.1201-1220)</p>	<p data-bbox="826 685 1337 976">Padre, pues tan cruel, -dice temblando-, fuiste la causa de tan terrible efeto, que no fuese mi dueño procurando un mozo tan galán como discreto. Venid padre, venid, considerando que si a morir con causa me sujeto, no morirá la fe, que una fe pura, amando eternamente se asegura.</p> <p data-bbox="826 1128 1337 1420">Y vos, piadosa madre, en este día, si el caso os mueve de los dos difuntos, en una sepultura helada y fría, haced que depositen los dos juntos. Sepa el mundo que viven, madre mía; que los que han sido del amor trasuntos, suelen triunfar sin resistencia alguna de la muerte, de envidia, de fortuna.</p> <p data-bbox="938 1460 1225 1491">Botello (vv. 696-711)</p>

1.3.8 Conclusión y aviso al lector

Parece que Botello sigue, en el formato que desconocemos a Ovidio, pero que se vale de las modificaciones de Montemayor, y solo en parte. No pasa por los añadidos de Marino, ni parece recrear ninguna de las traducciones españolas. Sin embargo es bastante respetuoso con el original, salvo algunas modificaciones en los transcurso temporales y sobre todo en la morosidad de algunos parlamentos. No obstante es absolutamente imprescindible consultar el punto que dedicamos a la estructura en el apartado segundo que sigue en adelante, para comprender el tratamiento que Botello le otorga a su texto de forma más individualizada y teniendo ya solo en cuenta el original ovidiano.

Por otra parte, nos hemos detenido en aquellos focos que verdaderamente suponían un cambio y que nos permitían el establecimiento de hipótesis y, aunque subyace del texto, hemos querido dejar a un lado las farragosas comparaciones en las que nuestro autor no tenía ninguna presencia, sin embargo era obligado tener una visión completa de todo el tejido textual desarrollado en torno a la historia, lo que no ha significado que nuestro rastreo deparase más que tan solo en unos pocos y necesarios aspectos.

2. La *Fábula de Píramo y Tisbe* de Miguel Botello de Carvallo

2.1 La génesis de la *Fábula* en el entorno cultural de comienzos de los años veinte

Como ya dijimos en las primeras páginas de nuestro trabajo, poco sabemos de la estancia de Botello en Madrid los años anteriores y posteriores a la publicación de la *Fábula de Píramo y Tisbe* en esta ciudad en el año 1621. Tenemos constancia cierta de que el portugués se encontraría en la Corte entre 1620 y 1622 y sabemos que en esos años no debió de desenvolverse mal en los círculos literarios de la época. Con 25 años (en 1621) Botello habría participado el año anterior en las *Justas Poéticas de san Isidro* (Madrid, 1620, f. 65 r. y v.) y estaría confeccionando su segunda obra, *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*, que verá luz un año después, cuando el autor se encuentre ya camino de la India, como capitán de navío, al servicio de Francisco de Gama (IV Conde de la Videgueira) en su segundo virreinato. Un largo elenco de poetas se relaciona directa o indirectamente con la figura del escritor, a tenor de varios factores: la *Justa poética* organizada por Lope en honor de San Isidro, la colaboración de Botello en obras de otros ingenios, la implicación de otros autores en sus obras y las palabras del propio Botello en el *Pastor de Clenarda* sobre el Parnaso literario de la época (1622: fols. 150 v-151 r). Sabemos pues que un Botello implicado en la literatura, pero ya con formación militar como se desprende de las palabras de Jusepa de Avellaneda a la obra que comentamos (aunque no hubiese alcanzado todavía la capitanía):

Vuestro ingenio soberano,
invencible el valor vuestro,
son gloria del siglo nuestro,
peregrino lusitano,
presuma Minerva en vano,
viendo elegancia tan suma,
en vano Marte presuma,
que si a competencia aspiran,
suspensos los dos admiran,
vuestra espada, y vuestra pluma.

(Jusepa de Avellaneda en los preliminares de la *Fábula de Píramo y Tisbe*
de Miguel Botello, 1621)

Da a la luz, por tanto, Botello su primera obra, un volumen de breve extensión que quizás le sirva al autor como carta de presentación para un trabajo de mayor envergadura (al menos cuantitativamente) que preparaba, como se desprende de las palabras del prólogo:

Si estimas favorable, ¡oh, lector amigo!, la fábula de Píramo y Tisbe, daré brevemente a la estampa el Pastor de Clenarda, historia disfrazada, si bien verdadera. No quisiera ofrecerte agora volumen tan breve, pero obedeciendo a quien pudo mandarme, hice voluntad de la fuerza. Si eres prudente, no mirando al servicio, estimaras el deseo, favoreciendo agradecido lo que te ofrece obligado. Vale.

Las aprobaciones de Jáuregui y Vicente Espinel, la licencia de Diego de Vela y el privilegio se fechan en septiembre de 1621, mientras que la tasa, la fe de erratas y la dedicatoria de Botello a Francisco y Andrés Fiesco son ya del mes de octubre, esta última del 16 de octubre del mismo año. Los preliminares corren a cargo de Faria y Sousa, María de Zayas, Francisco de Francia, Cristóbal de la Serna, el Conde del Basto (Francisco de Tapia y Leiva), Jusepa de Avellaneda y Rodrigo de Herrera. Algunos de estos autores se repiten en los preliminares de las *Prosas y Versos*, como son Manuel de Faria, María de Zayas y Rodrigo de Herrera, que en esta ocasión se muestra como “su mayor amigo”, a lo que habría que añadir los versos laudatorios de Miguel da Silveira, Antonio López de Vega, Alonso de Salas Barbadillo, Baltasar de León y Espinosa, Jerónimo de la Fuente, Tomás de Sivori, Simón de Nisa e Inés de Peralta. Los más renombrados de este escaparate poético serían María de Zayas, Salas Barbadillo y Manuel de Faria, a lo que habrían de seguirle Antonio López de Vega y Miguel da Silveira. Debemos precisar que, aunque conocidos en los entornos literarios, Manuel de Faria no había publicado todavía sus obras (la primera que ve la luz lo haría en 1623), María de Zayas tampoco lo haría hasta más adelante (1637), tampoco Miguel da Silveira, Francisco de Francia y Acosta imprimiría su *Jardín de Apolo* (1624). López de Vega, en cambio, había impreso ya su *Lírica poesía* (1620). Con ello quiero decir que, verdaderamente consagrado en aquel momento, estaría Salas Barbadillo que habría publicado ya el grueso de su obra, a pesar de que autores como López de Vega o Silveira apareciesen ya en el *Laurel de Apolo*³⁰ (2007:241 y 2007:242) y de que, naturalmente, el hecho que los autores no hubiesen publicado sus obras no era en el siglo XVII un factor que indicase poca notoriedad. En conclusión podríamos decir que Botello se rodeaba en aquel momento de autores que, aunque con cierto renombre, comenzaban a facturar la resonancia

³⁰ Silveira aparece también citado en el *Viaje del Parnaso* de Cervantes (1997:45).

de la que iban a gozar posteriormente, añádase que gran parte eran portugueses (Faria, Silveira, López de Vega, Francia y Acosta o Rodrigo de Herrera entre otros). En cuanto a los destinatarios de la dedicatoria, Cristina Castillo (2014:9) precisa que son hijos del banquero genovés Sinibaldo Fiesco. Uno de los dos hermanos, concretamente Andrés Fiesco aparece citado en las *Prosas y versos del Pastor de Clenarda* (1622:f. 152.v) como poeta. Salas Barbadillo³¹ en el *Necio bien afortunado* (Madrid, 1621) realiza la dedicatoria a los hermanos Fiesco, de igual modo, y en el año 1622, también en Madrid publica Salas las *Fiestas de la boda* en la que Botello escribe un soneto y la obra se dedica, en este caso a Agustín Fiesco (Tesorero general de la Santa Cruzada y hermano de los anteriores), pero la relación es estrictamente paralela, pues en el mismo año, Barbadillo escribe otro soneto en las *Prosas y versos* de Botello que, de igual manera se dedica dicha obra a Agustín Fiesco.

Tanto de la dedicatoria, como del prólogo al lector, aunque se acompañan de una usual falsa modestia, tampoco puede colegirse ninguna circunstancia especial acerca de la escritura de la obra, ni que su autor la tuviera una especial estima, pues es conciso y parece que lo que quiere es presentarla como anticipación obligada de la siguiente, además se añade que no era, al parecer, deseo del autor publicar la fábula en un volumen independiente sino que más bien alguien le sugirió que lo hiciese "obedeciendo a quien pudo mandarme". Botello, por lo tanto, ofrece un texto, en cuyo paratexto da casi más información (al menos en lo referente al estilo) del *Pastor de Clenarda* que del libro que se tiene entre manos.

Así, el portugués, entrega como texto independiente a sus lectores, aunque no fuese su objetivo, como primera obra, una fábula mitológica de 93 octavas reales y 744 versos en los que se cuentan los amores de Píramo y Tisbe. Lo que sí tenía claro Botello de Carvallo al escribir su historia, es llevar los amores de los amantes a un discurso poético, ensartado en la tradición épica. La revolución que supuso *El Polifemo* (1612) que supo llevar un relato mitológico ovidiano a las más altas cimas del género épico, dejando una honda huella en la tradición posterior no dejará tampoco indiferente al portugués. Como bien explica Ponce Cárdenas (2010:23-25), el *Polifemo* constituiría “el testimonio más granado del género antiguo conocido como *epyllion* [...] Cultivado con favor erudito por los autores griegos de época helenística y sus imitadores romanos”. Dicho epilío (Ponce 2010:23) sería un poema épico en miniatura a medio camino entre el *epos* y el *eydillion*. Además como indica Cristóbal (2010:10) la vinculación entre este epilío “alejandrino-neotérico” y la fábula

³¹ Armine Manukyan (2012:279-295) no da demasiada información sobre las relaciones que pudieron existir entre Botello y Salas. Sí se indica que Botello escribió un soneto en los preliminares de sus obras.

mitológica de los Siglos de Oro serían las *Metamorfosis* de Ovidio, bien a través de su texto directo o bien a través de lo que el profesor Cristóbal en otro artículo (2013:19) llamó “mediaciones”. Pues como él mismo indica, pocas veces se utiliza la fuente directa.

Así pues, las aportaciones de Góngora para los escritores del siglo XVII que fueran a transitar los caminos de la fabula mitológica, estaban presentes tanto en defensores como en detractores, en aquellos que trataban el tema de forma seria (Blanco, 2010: 31-68), como en aquellos que lo hacían de forma burlesca (Cruz Casado, 1990: 51-59). Reproducimos aquí, algunas de las aportaciones que Blanco (2010:68) indica con acierto sobre la herencia que Góngora legó al epilio áureo:

[...] adaptaba al género fabula unas técnicas de imitación múltiple que permitían desprenderse de la subordinación a un único texto, y reelaborar el mito en función de un pensamiento propio y actual. En segundo lugar, porque el ritmo lento, regular y sostenido del relato, el modo en que se entrelazan vigorosamente narración y descripción y las constantes figuras que recubren cada motivo conferían al poema un carácter plástico y pictórico, quizás nunca igualado. Esa capacidad de estimular la imaginación visual y de organizar la narración en cuadros apelaba a la emulación de los poetas que compartían el ideal expresado en la fórmula *ut pictura poesis* [...] Por último, se pretendió emular al *Polifemo*, porque, gracias al arte de Góngora como al de Marino, la fabula mostraba su carácter propicio al despliegue de un erotismo exaltado que vedaban otros géneros. Esta apertura hacia lo erótico permitía plantear de modo refinado la cuestión de la relación entre el arte y el deseo.

En efecto, muy diversos autores (con o sin el influjo directo de Góngora) continuaron cultivando la fabula mitológica. Ponemos algunos ejemplos que o bien por su importancia, o bien por estar en vinculación con Botello (por ser autores portugueses o amigos del mismo), desde la aparición del *Polifemo*, se extienden hasta entrados los años veinte. Tal es el caso de Villamediana (con su *Fabula de Faetón* y la *Fabula de Apolo y Dafne* en octavas o la *Fabula de la Fénix* y la *Fabula de Europa* ³²en silvas). Obras como la *Filomena* (1621) o la *Circe* (1624) de Lope de Vega³³, el *Orfeo* de Jaúregui³⁴ y el de Montalban³⁵, ambos de 1624. Sin olvidarnos en esta década de la publicación de la *Ariadna*³⁶ (1624) de Salcedo Coronel, en

³² Para la lectura y los problemas cronológicos y textuales de las fábulas del conde de Villamediana, debe consultarse la edición y estudio de Lidia Gutiérrez Arranz (1999). A lo que se añade un artículo anterior González Arranz (1996:367-372) y Ponce Cárdenas (1998:267-270)

³³ Lo consultamos en Bleca (1989:537-574) para *La Filomena* y (1989:871-959) para *La Circe*.

³⁴ Tomamos la fábula de la edición de Juan Matas (1993:425-516).

³⁵ Lo leemos de la edición de Laplana Gil en la *Obra no dramática* de Montalbán (1999).

³⁶ Puede consultarse, también el artículo de Joaquín Roses (1993:887-899) y para Salcedo y Colodrero (Herrera Montero, 1998:395-402).

octavas reales y separada de su corpus poético y de una *Fábula de Ifis y Anaxarete* que aparece en sus *Rimas* (1627)³⁷. Por su parte, Bocángel en estos años publica las *Rimas y prosas junto con la Fábula de Hero y Leandro* (1627)³⁸ o ya en 1629³⁹, Colodrero de Villalobos en sus *Rimas varias* da a la luz una fábula de *Teseo y Ariadna* también en octavas (1629:63-79) y una de *Hipómenes y Atalanta* (1629:93-105) en versos de arte menor. Todo ello por nombrar algunos de los autores más célebres. Refiriéndonos ya a escritores que tienen directa relación con Botello, la *Fabula de Eco y Narcisco*, (Lisboa, 1623) en portugués y dedicada a Lope de Vega de Faria y Sousa (Cossio 1998:406), traducida y ampliada posteriormente en 1644 por él mismo (1998:406), una fabula de *Dafne y Apolo* publicada en 1624 (28.r-48.r) en las *Divinas y humanas flores* y refundida también posteriormente, por no aventurarme en el complejo entramado de las fábulas (además de las ya citadas) publicadas en la segunda parte de *Fuente de Aganipe* (Madrid, 1644) que merecerían un más que serio estudio ecdótico y su publicación dista ya en el tiempo de lo que nos ocupa. Mencionamos, por último la *Fábula de Filomela* (en octavas) contenida en *Lírica poesía* (Madrid, 1620: 1.r-18.r) de López de Vega, o la que publica Francia y Acosta que, incluida en su *Jardín de Apolo*, se dedica a la historia ovidiana de Eco y Narciso, bajo el título del “Peñasco de las lagrimas” (Madrid, 1624: 20-29), valiéndole las más ásperas críticas por parte de Manuel de Faria, quien le acusaba de copiar con mala calidad su texto (Cossío, 1998:416-417) o la edición de la *Gigantomachia* de Manuel Gallegos (Lisboa, 1626) que contiene una fábula de *Anaxarete*⁴⁰.

Pese a tal enumeración (en la que podrían incluirse algunos ejemplos más) cabría preguntarse en qué lugar habríamos de situar la obra de Botello que, como hemos visto, no nace de la nada sino que está avalada por una amplísima tradición, tanto de los cultivadores del mito en versos independientes de traducciones, como en la adaptación y adecuación a los legados polifémicos. Pocos son los que han estudiado esta fábula, apenas dos artículos han ocupado la atención de los investigadores (Correa, 2002:351-396) y Daniel Phillip Testa (1968:1-10) y las tres páginas y media del comentario de Cossío en su monumental estudio (1998:402-405). Situar a Botello en una escuela poética o en otra, como trata de hacer Cossío es verdaderamente aventurado, pues afirma sin tapujos que “la dicción no es rebuscada y

³⁷ La leemos por Vicente Cristobal (2002:199-220).

³⁸ En Dadson (1985:319-346).

³⁹ Manejamos la edición de Córdoba por Salvador de Cea Tesa.

⁴⁰ La leemos por Vicente Cristobal (2002:177-197).

alejada siempre del cultismo” lo que le lleva a concluir abiertamente que está en el grupo de seguidores de Lope (404).

Los que nos afanamos en perseguir datos sobre la vida y relaciones de Miguel Botello, quizás podamos concluir que el entorno amistoso-literario estaría, en esos años, más cercano a Lope (como Faria y Sousa y López de Vega) que a otros círculos, aunque eso no esté necesariamente reñido con las influencias literarias. Bien es sabido, también, la considerable dureza con la que Luis de Góngora fue reprendido, cualquier ocasión le era fácil (desde su edición y comentario de *Os Lusíadas* (1639), pasando por la aprobación a *La Filis* de Botello (1641)⁴¹ o en la edición que se publicó póstuma de las *Rimas* de Camoens (1685 y 1688), por Manuel de Faria, a cuyas menciones respondería tiempo después Espinosa Medrano en su conocido *Apologético*⁴² (Lima, 1664). Reproducimos un curioso pasaje de la edición de Faria a *Os Lusíadas* en la que se compara la poética de Góngora con una piña (1639:66):

Pero no digo yo, que no es Poeta don Luis, porque no pretendo negarle la gloria de que él mismo quiso ser Parca en muchos lances, porque bien pudiera aún tener mayor fama, si no quisiera irse tanto tras la escabrosidad, a título de nuevas osadías; pues vemos que lo que más le honra, es lo que escribió antes de tentarlas, y seguir las. No piense alguno, por ventura, que don Luis de Góngora, i los que él imitó, i le imitaron, dixeron cosa que de algún modo no sea entendida de quien tiene entendimiento, i noticia destes estudios, i locuciones. Piense solamente, que son entendidos con trabajo, molestia, i rabia: i que reducir a esta estrechez a los juizios, es menos hazaña que la de saborearlos con la sazón de Virgilio, i de su escuela: con que quedan siendo los manjares soberanos del ingenio, i essotros las frutas quando mucho, para entretenernos: como la piña, que sobre obligaros con aquella tenaz, aunque vistosa compostura de corteza, a poner gran trabajo en abrirla, a la postre os da el nonada de un piñón, i ese aun armado.

Pero lo cierto es que a pesar de las ideas estéticas de algunos de estos escritores, no era fácil escapar del huracán gongorino. Es cierto que Botello no cita directamente a Góngora en su *Fábula* y, de igual manera, no hay copias literales de pasajes del cordobés ni copias de pasajes literales, pero coincido plenamente con Testa (1968:1-10) y demostraremos, más adelante que Botello recibe, en mayor o menor medida su influencia. Quedarían por tanto, y a nuestro juicio, muy matizadas las enfáticas y categóricas palabras de Cossío. De ahí a que

⁴¹ Cossío (1998:404) también recoge las palabras de Faria que evidentemente se refieren a Góngora: "Sin facilidad no hay alteza, y nadie es más bajo en lo que escribe que quien más se aparta de lo llano y de lo suave, engañándose con un tropel de términos y voces, de que solamente se viene a componer una confusión ridícula al oído de los doctos".

⁴² Para esta polémica literaria debe verse el artículo de Cisneros (1987:1-62).

aseveremos que el texto al que nos enfrentamos es nítidamente gongorino, también habría un larguísimo e inexistente camino.

2.2 Sobre género e influencias

Recuperando lo que decíamos al comienzo de este apartado, Botello es un autor que inicia su camino, sabiendo y queriendo hacer constar que se enfrentaba a la difícil tarea de surcar los parámetros de la épica, ello hace pensar que, de forma directa, bien por los numerosos tratados o poéticas de la época⁴³, en los que pudo empaparse de “erudición poética” o de forma indirecta a través del ideario estético en boga y la repercusión del *Polifemo* en los escritores del XVII, el portugués era plenamente consciente, y casi repetitivo hasta la saciedad, de su intención, lo que habrá que valorar posteriormente es si verdaderamente la llevó a cabo y en qué medida cumplió sus propósitos.

Los adjetivos “heroico” o “heroica” pueblan las páginas de la fábula y la actitud de estar llevando a cabo una tarea ardua y compleja que implica valor y heroicidad, aun siendo un lugar común, no dejan quizás de ser exageradas para la empresa que se traía entre manos, poco comunes o más bien ausentes en las versiones quinientistas estudiadas en el capítulo anterior.

Tanto en invocaciones como, incluso en descripciones, se añade el citado adjetivo y, aún no mencionándose de forma clara, hay numerosos guiños a Luis de Camoens, bien mediante alguna perífrasis inequívoca, bien mediante un juego de reescrituras. No sabemos si Botello, trabajaba todavía, o aún no, para Francisco de Gama lo que podría motivar todavía

⁴³ Véanse los trabajos de Sánchez Lailla (2000:9-36) y Calderón de Cuervo (2000: 275-292). No hace falta referir aquí, por el tipo de autor que estamos trabajando, todos los tratados retóricos de la época (la *Philosophia antiqua poetica* (1596) del Pinciano, las *Tablas poéticas* de Cascales (1617) o el *Cisne de Apolo* de Carvallo (1602), o por supuesto el *Libro de la erudición poética* de Carrillo (1611), sin olvidarnos en Italia de los celebrados *Discorsi* de Tasso). Botello tenía claras, las nociones de la épica y algunas de sus convenciones fundamentales, Recordamos aquí que Cascales en sus *Tablas poeticas* (publicadas en 1617) definía el género como: " imitación de hechos graves y excelentes, de los cuales se haze un contexto perfecto y de justa grandeza, con un decir suave, sin música y sin bayle, ora narrando simplemente, ora introduziendo a otros a hablar." (1975: 132-3) . Aun siendo épica menor y, aunque no fuese así en otros autores, Botello parece guardar fidelidad a las palabras del Pinciano, entre otros, por las que: "Una debe ser la acción en la fábula épica necesariamente y, si della pueden salir más que una tragedia, es de la manera que de un brazo de una estatua se puede hacer otra estatua, de manera que la materia del brazo de la estatua puede ser hecha una estatua de por sí y, apartado lo que antes era parte que componía a la estatua primera, queda todo en la segunda. Digo que en la épica todas las acciones (agora de la fábula, agora de los episodios) deben concernir a esta unidad de acción, la cual pretende el poeta épico". (1975:134). Podríamos seguir hasta el infinito y, a pesar de que no consideramos que Botello sea una persona dedicada por entero a los libros y a este tipo de erudición, no olvidemos que dos de sus obras pertenecen, de una u otra manera, al género épico.

más esta cuestión, pero lo que sí creemos es que cuando Botello al estar adscribiéndose a la épica lo está haciendo, no solo de la mano de tratadistas, de escritores afines a tal o cual tendencia, sino que tiene en mente la gran epopeya nacional⁴⁴.

Sobre la difusión de *Os Lusíadas* y las *Rimas* de Camoens en España resultan imprescindibles los trabajos de Eugenio Asensio y José V. de Pina Martins (1982) y no menos el capítulo de Asensio dedicado a la Fortuna de *Os Lusíadas* en España, también de Asensio en *Estudios portugueses* (1974:303-324). Recordemos que la epopeya de Camoens ve la luz en 1572, no perdamos de vista que Botello era portugués y que su vida se inscribiría mayoritariamente en esos círculos, por lo que, seguramente leería el libro en cualquiera de las ediciones que se fueron sucediendo en su lengua natal, pero a pesar de eso no era extraña, más bien lo contrario, la obra camoniana en España, ni tampoco el flujo literario constante sin importar demasiado de qué lengua se tratase, pues Asensio (1974:305) indica que España y Portugal constituían una comunidad cultural y que cuando tan solo había aparecido la edición portuguesa de 1572 ya teníamos en 1580 dos traducciones castellanas, la de Gómez Tapia (Salamanca, 1580) (donde, azares del destino, se encuentra la primera composición poética de Góngora) y la realizada por Benito Caldera (Alcalá de Henares, 1580) sin olvidar la versión de Enrique Garcés (Madrid, 1591). Asensio explica (1974:309-310) que las tres versiones en vez de castellanizar a Camoens sin embargo, “con matices y graduaciones diferentes, procuraron camonizar el castellano, ser fieles a la letra y sabor del texto”.

Apunta, también Asensio (1974:315) la influencia que pudieron tener en Góngora *Os Lusíadas*⁴⁵, señalando que ya se encontraban en estas “la exorbitante tendencia al latinismo, [...] la modalidad de ciertas metáforas. Y acaso la amalgama de lo bello y lo grotesco”.

Entre otros autores españoles o portugueses que reciben el influjo de la obra camoniana, Asensio señaló a un autor, Manuel Gallegos, y un texto citado *La Gigantomachia* (Lisboa, 1626), de su obra dice (1984:314) que “Esta fábula mitológica representa el arco que la poesía narrativa traza entre el clasicismo dominante en Camoens y el gongorismo del *Polifemo*”.

⁴⁴ Nos referimos a *Os Lusíadas*, que pareció conocer bastante bien. Aunque debió de conocer y leer muchas otras obras épicas del periodo, Botello cita y elogia detenidamente a Bernarda Ferreira de la Cerda en un pasaje de las *Prosas y versos* (Fols. 150 v.-151 v.).

⁴⁵ También en Asensio y Pina Martins (1982:74-75) se trata esta cuestión. Por su parte, Alves dos Santos explica en un artículo (2015:41-71) la influencia que pudo tener la epopeya camoniana en *Os Lusíadas*.

Traemos estas líneas aquí, porque aún sin tener un estilo demasiado propio, entreverando cierto intimismo inusual, con ciertos aires gongorinos y con alusiones a Camoens, quizás Botello, aun no consiguiéndolo, se propuso algo parecido. Apostillo, aunque no tenga demasiada importancia, que se conociesen o no, como ya dijimos a comienzos de este trabajo, Gallegos elogia a Botello en su *Templo da memoria* (Lisboa, 1635). En estos interesantes trazados intertextuales son pocos los que recuerdan a Botello y, en algunos casos, podría matizarse la opinión. Lo hago con absoluto respeto a un completísimo y riguroso trabajo de Extremera Tapia (2013:53) donde se quita cierto mérito a Botello, al ser “un poeta a sueldo” y por ello elogia a la casa de los Gama y de algún modo se vincula a Camoens en su *Filís* donde enaltece la figura de Francisco da Gama. A este respecto podría decirse que Botello ya profesaba una fuerte raigambre lusitana y cierto patriotismo desde su *Fábula* por mucho círculo madrileño que le rodease y que es posible que más adelante, al trabajar para los Gama se acrecentase ese vigor, pero no, quizás, por ser un poeta a sueldo, sino por las implicaciones personales que ello podría conllevar. Si se piensa con detenimiento Camoens cantó a Vasco de Gama en sus *Os Lusíadas*, es lo más lógico pensar, como así parece, que Botello se sintiese heredero afortunado de esa tradición, pues él en su tiempo, como Camoens lo fue en el suyo, es el poeta de los Gama. Cosa muy distinta es la resonancia o el acierto que tuvo el portugués.

Tras este análisis, es obligado ver cómo Botello destaca la importancia de lo heroico y su filiación con Camoens en varios pasajes. Ya María de Zayas en su soneto preliminar había captado bien los deseos del poeta y se refiere a su "heroica pluma". Encontramos referencias generales a esta palabra en los siguientes versos:

heroicas sus finezas se publican (v.125)

las finezas heroicas que señala (v.350)

Agora ninfa hermosa heroicamente (v. 408)

Refiriéndose a la belleza de Tisbe y a sus cabellos, en particular:

De Tisbe como heroica la belleza (v.79)

causaban por estilo heroico y grave (v.102)

Por otra parte, y sin que tenga nada de particular, encontramos la petición a los Fiesco para que celebren la historia contada en un estilo grave y sobrio. :

Ya con vuestras grandezas aniquilo
el horrendo pavor del pecho interno,
aplaudid de mis versos al estilo
porque puedan gozar de premio eterno,
resonante mi voz del Tajo al Nilo, (vv. 16-20)

En cuanto a Camoens encontramos una perífrasis, sobre la que desde luego, creemos no equivocarnos al decir que se refiere a él. Todas las alusiones camonianas que especificamos aquí y que no encontramos reseñadas explícitamente en otros lugares:

Si bien la empresa mueve, anima, alienta
al espíritu, falta soberano,
sujeto insigne, del que heroico ostenta
impulso peregrino lusitano,
del que siendo al inglés, al galo afrenta,
admiración común del pueblo hispano,
suspenden sus acciones peregrinas,
émulas de las griegas y latinas. (vv. 24-31)

A esto cabría añadir, como el poeta luso en un punto culminante de la fábula, como es la llegada de la noche en la que van a escaparse los amantes, realiza una octava que no deja de ser un eco descarado de las octavas de apertura del canto III de *Os Lusíadas*. Botello escoge con premeditación donde han de incorporarse las palabras del maestro, en un lugar central y, además en uno de los lugares obligados de la épica, como es una invocación.

Adviértase la sutileza de que el portugués pareciera que está pasando de un canto a otro, mientras que Camoens realmente está dando principio a uno nuevo. Botello no podía esconderse en este guiño que cualquier lector mínimamente instruido de la época podría reconocer:

Agora ninfa hermosa heroicamente⁸²
me anima con la pluma **soberana**
de aquel en cuya vega eternamente
el licor de Aganipe corre y mana.
Si con él, que acredita cuerdamente
peregrino valor, me adorna ufana,
siendo gloria de **Pindo** su trofeo,
canora emulación seré de **Orfeo.** (vv. 408-415)

El texto de Camoens sería el que sigue:

Poe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,
como merece a gente lusitana;
que veja e saiba o mundo que do Tejo
o licor de Aganipe corre e mana.
Deixa as flores de **Pindo**, que já vejo
banhar-me Apolo na água **soberana**;
senao direi que tens algum receio
que se escureça o teu querido **Orfeo.**
(1992: 59)

Por otra parte, otras lecturas resuenan en la *Fábula* (además del estilo y sus acercamientos gongorinos que merecerán capítulo aparte). Botello evoca a Garcilaso, en algunos puntos su claridad y, en otros, reproduciendo algunos versos o ideas literales. Bien es cierto, que las más de las veces apenas tiene que ver con el contenido del toledano. Se trata tan solo de versos viajeros, que o bien se escapan de la memoria y del bagaje lector de Botello, o bien son una decisión del poeta por enriquecer su texto glosando versos de las máximas autoridades líricas peninsulares:

que nunca se movió con tanta gracia
la saludable lengua del de Tracia. (v.94-95)

No son sino estos versos un homenaje deliberado a la égloga III, (vv. 127-128):

donde el amor movió con tanta gracia
la dolorosa lengua del de tracia.

Homenaje a la misma égloga que prosigue ciento cuarenta versos más adelante. En Botello se refiere a que los amantes se entregan a Cupido, mientras que en Garcilaso se muestra un escenario bien distinto en que se describen los tejidos de las ninfas:

Luego que su niñez orna su templo,
las almas sacrifican vigilantes
al rapaz flechador, siguiendo ufanas
las claras luces de sus sombras vanas. (vv. 68-71)

Destas istorias tales variadas
eran las telas de las quatro hermanas,
las quales son colores matizadas,
claras las luzes, de las sombras vanas,
mostraban a los ojos relevadas
las cosas y figuras que eran llanas,
tanto que al parecer el cuerpo vano
pudiera ser tomado con la mano.
(2010:221, vv. 265-272)

El soneto VIII de Garcilaso (2010:50), que cuenta con una larga tradición anterior y posterior a éste (Pegó, 2003:5-29), se desliza también por las páginas de la *Fábula*. En esta ocasión, Tisbe entristecida llora y es en este momento cuando se produce la salida de estos "rayos visuales" que conmueven a Píramo, quien en seguida se muestra como un amante dispuesto y entregado. Da la sensación de que Botello encaja como puede esta teoría, procedente del *stilnovismo* y que parece enlazar con un pasaje concreto de la traducción que Boscán (2003:5-29) realiza *El cortesano* (1534). Debe advertirse que en este pasaje de la *Fábula* se dice, además que Tisbe había comenzado a cubrirse los ojos con la mano , con lo que se desliga en parte de "aquella vista pura y excelente" garcilasiana:

[...]al paso le salían
mil espíritus vivos que infundían. (vv. 335)

De aquella vista pura y excelente
salen espíritus vivos y encendidos
(2010:50)

A pesar de las lecturas de Camoens o Garcilaso, este no deja de ser un texto del siglo XVII, en el que se intuyen sin lugar a dudas las lecturas o el intercambio de las mismas entre sus coetáneos. Hay quienes han querido ver ecos claramente lopescos (Cossío, 1998:408) y no es incierto que así sea, pero tampoco hemos encontrado ningún caso determinante. Un petrarquismo directo e indirecto fluye en las descripciones de Tisbe o en ciertos conceptos, que tomados del siglo XVI, también elaboran los poetas del XVII. La singular fortuna, del soneto de Boscán "Quién dice que la ausencia causa olvido" (tratada por López Lara (1987-1988:) se recoge en numerosos autores: Medrano, Lope, Cervantes o Jáuregui entre otros. El portugués en el momento de separación de los amantes deja caer estos postulados amorosos. Por ilustrarlo con un ejemplo cercano, ponemos los versos de Jáuregui (sonetos XIII Y XVI), quien como se ha dicho realiza una de las aprobaciones a la fábula que estudiamos:

En Botello:

es fuerza que el Amor si no le anima,
entonces de sí mismo no se acuerde;
que ausente de lo amado el brío pierde. (vv. 157-159)

En Jáuregui:

Si en el amado pecho más constante,
teme el olvido el amor ausente,
porque en la ausencia el tiempo consiente
memoria o voluntad perseverante
(1993:165)

Bien que el sagaz Amor intenta en vano
oponer al incendio un hielo frío,
donde el turbado pecho pierde el brío
y se entorpece la cobarde mano
(1993:170)

La inserción del cultismo léxico, no le es desde luego ajena a Botello, y a través de su pista encontramos una forma posiblemente hurtada para referirse al mar. La expresión "salado argento" idéntica solo la hemos encontrado en Villamediana, ni nos ha parecido encontrarla de la misma forma en Góngora ni en otros autores de la época, sí muy parecidas. Si es por

herencia o no, no lo sabemos por el momento, pero nos inclinamos a pensar que al igual que conoció el *Polifemo* pudo haber leído el *Faetón* (escrito hacia 1617) de donde tal vez retuvo en su memoria esta expresión idéntica. En el portugués (v. 431) de la presente fábula y utilizado con posterioridad en su *Filis* de 1641 (Canto III, estrofa 17) donde se dice "cubre de llamas el salado argento" o en la misma obra (Canto IV, estrofa XLII) "en medio puesto del salado argento", Villamediana lo utilizó en la *Fábula de Faetón* (v.1340) y en la *Fábula de Apolo y Dafne* (v.1340).

Cossío (1998:405) decía, no sin razón, refiriéndose a esta fábula que Botello exhalaba puntos de romanticismo infrecuente e inusual en este tipo de poesía, cosa que podría extenderse a las *Rimas varias*, por ejemplo. Este punto más intimista y cercano es uno de los mayores contrastes del sistema elocutivo de Botello, quien alterna pasajes graves, y, en mayor o menor medida, oscuros, con sencillos y emotivos parlamentos. Es cierto que la primera parte de la fábula puede considerarse más recargada, aunque haya algunas excepciones más llanas y naturales (como la estrofa 41), mientras que va descendiendo la pomposidad a medida que se va acercando el final. Además de que se trate de una constante en el escritor, quizás puede tener esto cierta coherencia si nos atenemos al contenido narrativo utilizado, pues no debemos perder de vista a qué historia nos enfrentamos. Las sinceras palabras de Píramo que en su pensamiento dirige a la leona, dentro de su confusión, al encontrar muerta a la amada, son una muestra de ello:

La hermosura mayor quitaste al mundo,
el espejo quebraste en que miraba,
de un portento de gracias sin segundo,
las más fulgente luz que le alumbraba.
El sujeto quitaste más profundo,
el Fénix que en amor más se abrasaba;
¡dos muertes, fiera indómita, causaste
con una vida sola que quitaste! (vv. 92-99)

Como muestra, sin embargo, de descripción colorista, plástica y visual de la naturaleza, no sin recargamiento y expresión suntuosa, citamos aquí unas octavas en las que se describe la llegada de la noche. Esta interferencia de colorismo y poesía, la explica perfectamente Orozco (1989:71-104) quien dice que el poeta:

termina por buscar sus colores no solo en un simple adjetivo, sino en la referencia al objeto o elemento de la naturaleza que lo contiene con toda pureza y brillantez. Así el poeta barroco consigue una paleta en la que las piedras preciosas han quedado como el máximo de posibilidad de coloración de que puede disponer.

Botello menciona a los "rubís", "las esmeraldas", habla de "ardientes rayos", "radiantes tiros", "celestes esferas", "fulgentes arboles", "campos de nácar", "claros tornasoles", "lúcidas estrellas", "luminarias", "fulgor". Todos los elementos están puestos al servicio de enriquecer plásticamente la escena. En estas estrofas quería hacer hincapié en la llegada de la noche, pero no una noche cualquiera sino la noche central en la que tiene lugar el desarrollo de la acción más importante de la historia, como es la muerte de los amantes:

Después que coronado de guirnalda
el amante de Daphnes, que en su frente
vencen rubís, deslustran esmeraldas,
las partes penetraba de Occidente,
después que fortalece las espaldas
del elemento puro y transparente,
de ardientes rayos con radiantes tiros,
midiendo rumbos y contando giros.

Las celestes esferas ilustrando,
mostraba sus fulgentes arboles,
entre campos de nácar ostentando
bellas nubes en claros tornasoles.
Los paralelos últimos vagando
terminan sus lucientes girasoles,
ya según el crepúsculo asomaba
en el salado argento se ocultaba.

Tiende la noche en partes ordinarias
el velo que ha sembrado diligente
de lúcidas estrellas, luminarias
con que se adorna el globo transparente.
Del fulgor que ofrecía en partes varias
mostraban esplendores claramente
a la tierra y al mar, que fuera entre ellas
estrella el sol, y soles las estrellas. (vv. 416-449)

No debemos Olvidar, además, que Botello conocía perfectamente, y que le sirvió como material narrativo, el texto de Montemayor, como se ha explicado en el apartado anterior y tampoco que conocía las *Metamorfosis*, o al menos una parte (la que nos ocupa) de la que amplifica y poetiza algunas escenas.

Intenta el portugués hacer gala de su erudición y Cita a Lucano y a Ovidio en su dedicatoria, a la par que profiere multitud de alusiones mitológicas que se estudiarán en el siguiente apartado.

En suma, Botello trata de construir un epilio en el que afloran lecturas esenciales de Góngora, Garcilaso, Lope, Villamediana, sus compatriotas Camoens y Montemayor u Ovidio. Puede parecernos que los precipitados contrastes expresivos y la ingenuidad en el afloramiento de sus lecturas que Botello no haya conseguido un estilo definido, pero es quizás esta ingenuidad la que, a nuestro parecer se convierte en el mayor acierto.

2.3 Estructura y trazado argumental

Botello construye su fábula siguiendo, en líneas generales, el hilo argumental de la historia de Ovidio. Aunque introduce algunas modificaciones y amplificaciones, no es nuestro objetivo en estas líneas comparar las adiciones o las sustracciones de la fábula con otros textos de la tradición, (asunto ya estudiado en el capítulo anterior), sino más bien seguir ordenadamente el conducto narrativo que maneja el portugués, para poder comprenderlo de una forma individualizada.

Las primeras octavas están dedicadas a todo el ornamento característico en esta tipología textual. La primera estrofa discurre a modo de presentación de la materia épica de un modo solemne (vv.1-88) a lo que se sumarían los elogios destinados a los Fiesco en las estrofas 2 y3 (vv. 9-21). La falsa modestia y la ardua dificultad del trabajo, en la que se expresa la necesidad de tener un sujeto digno de llevar a cabo tal empresa, en un guiño patriótico vertido hacia Camoens (v.24-31) enlaza directamente con un lugar común, la idea del piloto de la nave que ha de conducirla a puerto, a pesar de los duros impedimentos (vv.24-45). Botello, a pesar de que le avale la tradición épica y toda la relación de esta con la cartografía, la náutica y, por supuesto la geografía (Blanco, 2012:349-376), debido a su formación militar ya tenía una predilección y una predisposición personal, al margen de la literaria, para este tipo de temas. Algo que expresará numerosas veces, más que como rasgo de género, como rasgo distintivo de autor.

Los protocolos necesarios, tanto la dedicatoria como la falsa modestia, como el símil de piloto no pueden terminarse sin una invocación a la enamorada (v. v.48-55), rasgo que estaría en la línea Quinientista, ya explicada, de dedicar este tipo de historias de temática amorosa a una mujer. Son por tanto siete estrofas (1-7) las que dedica Botello antes de comenzar con el mito. Así lo hará desde la estrofa 8, que mediante una larga perífrasis situará la acción en Babilonia, sin nombrarla y sin hacer alusión en ningún pasaje de la fábula a esta ciudad ni a sus gentilicios (vv.56-63). La estrofa 9 (vv. 64-71) es una presentación escueta de los amantes, de su niñez y una alusión fugaz al surgimiento del amor, mediante una metáfora de Cupido, la estrofa siguiente se dedica a Píramo (vv.77-79) de quien solo se destaca su valor, inserto en una alusión mitológica del mito de Medea y Jasón.

La descripción de Tisbe, como anticipamos anteriormente se dilata sin embargo cuatro octavas (11-14 entre los vv. 97-111) usual descompensación que otorga a la belleza de Tisbe todo el protagonismo, a pesar de que el poeta latino (*Met. Lib. IV*, vv.55-56) ya advirtiera que eran iguales en hermosura. La estrofa 15 (vv.112-119) no deja de ser un breve *excursus* narrativo, en que tiene cabida el propio narrador, que llama la atención sobre sí mismo por demorarse tanto en la belleza de Tisbe. Recuperado el timón narrativo se adentra el portugués en el proceso de enamoramiento de los babilonios que se hace presente entre las estrofas 16 a 18 (vv.120-142), pues en dicho v. 142 se nombra por primera vez al padre lo que dará lugar a la prohibición (vv. 144-151). Es a partir de la estrofa 20 en la que Botello realizará una de las amplificaciones más exageradas (no por original) de la tristeza de los amantes. Comenzará primero con Tisbe (vv.152-191), a lo largo de estas octavas tendrán lugar las recriminaciones al padre y la expresión de sus recelos y temores, seguidamente Píramo muestra su tristeza (vv.192-207) y su desconfianza ante el hecho de poder haber sido olvidado. Un punto de inflexión en la fábula y común a todas las versiones tiene lugar en el hallazgo de la hendidura en la pared, a lo que dedica Botello dos octavas reales 25 y 26 (vv. 208-223).

Hay que decir en términos generales que solo hasta este punto, en el que Botello ha invertido 223 versos, el original ovidiano menciona la hendidura al cabo de diez versos desde el comienzo de la historia (*Met. Lib IV. v.65*). Posteriormente, Tisbe, que es quien encuentra la grieta en la obra de Botello, queda esperando hasta que Píramo advierte la hendidura y al fin pueden encontrarse los dos enamorados (vv. 224-255). A partir de este momento y hasta prácticamente el punto culminante de la historia, que sería el pacto para encontrarse en el moral tiene lugar, una segunda ampliación desmesurada, consistente en una introspección

dilatadísima sobre los sentimientos de los personajes, el encuentro concreto se desarrolla ni más ni menos que en 135 versos (vv.255-399) que abarcan 17 octavas reales, en las que se interpola el estilo directo para dar cabida a las palabras de los babilonios. Ovidio para esta cuestión dedica algún verso más de lo habitual (*Met.* Lib IV. vv. 73-80).

Pocos son estos siete en comparación a los más de cien de Botello. En ellos el autor latino pone en boca de los dos amantes unas quejas a la pared por oponerse a ellos. Ello contrasta con los parlamentos que aunque largos, Botello ordena, dando así paso a Tisbe (octava 3 3-41), y posteriormente a Píramo (octavas 43-46).

A continuación se produciría el concierto de la cita (vv. 384-399) y la despedida (vv. 400-407). La estrofa 52 constituye un momento absolutamente central en la fábula, no solo a los ojos de cualquier crítico que se acerque a ella. Es el propio Botello quien mediante un abrupto *excursus* en la línea argumental realiza una invocación a las musas, como si en el imaginario del autor fuera a dar comienzo un nuevo canto (vv. 408-415). Se detiene posteriormente el portugués en tres octavas (vv. 416-439) en la llegada de la noche. El escenario en el que ocurre la acción principal de la trama. Se produce al fin la salida de Tisbe, quien se sugiere vigilada por su padre, y la llegada al punto señalado, a partir de este momento, Tisbe comienza a tener una serie de presagios sobre un posible olvido de Píramo y su consecuente tardanza. Todo esto se desarrolla en 6 octavas reales (vv. 440-487). El hecho de que Tisbe sea la audaz, la implicada y que en ella se manifieste la iniciativa femenina es un dato que ya nos daba Ovidio (*Met.* Lib IV. v.96) “aduacem faciebat amor”. Así mismo la tardanza de Píramo, queda reflejada en autor latino (*Met.* Lib IV. v.105), hecho que dará pie a las más diversas ampliaciones.

Destacamos del pasaje citado, cómo la luna contempla a la enamorada (vv. 464-471), o cómo la naturaleza se rinde ante su belleza (vv. 480-487). Aparece en escena la leona, pasaje que Botello amplifica notablemente en seis octavas (vv. 488-527). Se pasa directamente de la imagen de Tisbe sola en la noche y en la naturaleza al plano de la leona y sus acciones, tan solo se menciona que Tisbe huye dejando su manto. Botello da paso a una comparación de la leona con un toro y su furor, por supuesto ausente en Ovidio, se narra cómo despedaza el manto y cómo posteriormente bebe agua de la fuente y se adentra en el bosque. En Ovidio (*Met.* Lib IV. vv. 96-103) la secuencia es: llega la leona ensangrentada, se para a beber, Tisbe lo ve, se refugia en una cueva, se le caen los velos y después de beber, la leona, al adentrarse en el bosque es cuando encuentra los velos y los desgarras. En Botello la

leona, primero, desgarrar el manto y después bebe y se aleja. Por tanto la alusión a que Tisbe se recoge en la cueva, la realiza Botello mediante una perífrasis (vv. 528-535) cuando la leona ya se ha marchado. Con esto, se realiza una dislocación temporal en el orden de los hechos que presume entender que al tiempo que la leona ya se ha ido del lugar Tisbe encuentra la cueva.

Pasamos al plano de Píramo, trece octavas (vv.536-639). Llega al lugar con mal presagio y temor y observa las pisadas de la fiera, confunde la sangre de la boca de la leona con la de su amada y en este punto acomete una serie de imprecaciones contra la fiera, culpa al monte por no haberla defendido hasta que, finalmente, repara en su propia culpa debido a la tardanza, decide entonces sacar la espada y darse muerte.

En Ovidio (*Met.Lib IV.* vv. 107-124) Píramo pide a las fieras que lo devoren por su tardanza, pero en ningún momento se culpa a la leona y aún menos al monte. Por otra parte, en Ovidio (*Met.Lib IV.* vv. 122-124) se compara la sangre de Píramo al salir como de un caño de plomo agrietado que lanza el agua al aire. Este motivo que sin excepción aparece en todas las versiones analizadas, no lo recoge Botello que solo apunta al cambio del color de las flores del moral, sin explicar el porqué como sí hace Ovidio.

Estamos ya ante las últimas octavas de la fábula (vv. 640-719). Toda la atención está centrada en Tisbe que advierte a su amado muerto. Tiene lugar entre las octavas 84 a 86, un monólogo de Tisbe en el que se ven frustrados todos los deseos y sueños de la amante, tornados en muerte. Abraza a Píramo y lo besa para dirigirse en dos estrofas (88 y 89) a su padre y a su madre. A este le culpa por todo lo sucedido, mientras que a su madre le pide que les entierren en una misma sepultura. Finalmente Tisbe, se arroja a la espada que sobresalía del cuerpo de Píramo. De tal manera que se muestra la imagen de los dos amantes muertos en una misma espada. En este final, en el texto original (*Met.Lib IV.* vv. 155-157) no se separa la llamada a padre y madre, sino que se dirige a los padres de las dos familias para que les den sepultura juntos. Sobre el suicidio de la amante el texto latino no sugiere la misma imagen que Botello, pues se dice que Tisbe ajusta la espada a su pecho, con lo que parece sobreentenderse que saca la espada del cuerpo del amado y se da muerte.

En las tres últimas estrofas (90-93) el poeta se dirige a la musa para volver a hacer uso de la falsa modestia, reconociendo que otros autores ya trataron el tema en el pasado y para los que dedica una octava elogiosa.

Uno de los escritores mencionados es Jorge de Montemayor y el otro no aparece citado de forma explícita, sino que se alude a él mediante una perífrasis. De él se dice (vv.738-739) que “el asunto ilustró del que a Valencia/ sublima con la sangre y con la espada”. Algunos (Cossío, 1998:403) dicen que pueda referirse al capitán Rey de Artieda, por su parte (Correa, 2002:387) piensa que podría ser pero que resulta extraño que le profiera casi más elogios que a Montemayor cuando, que se sepa, Rey de Artieda nunca trató el mito de forma independiente. Estas sospechas también las ponemos de manifiesto aquí, dado que tan solo hay una referencia dentro de la obra *Los amantes* (1981:67-69) a la historia tratada, que no se corresponde con la exagerada hipérbole que sostiene Botello.

Presentamos ahora una disposición secuencial de la fábula para ver el trazado completo que realiza el portugués y que acabamos de explicar detenidamente:

Distribución secuencial de la Fábula de Píramo y Tisbe:

- I. Presentación.
- II. Dedicatoria a los Fiesco.
- III. Falsa modestia y dificultades de la empresa. Símil del piloto.
- IV. Presentación del lugar.
- V. Presentación de los amantes y alusión al surgimiento del amor.
- VI. Descripción breve de Píramo y extensa de Tisbe.
- VII. Proceso de Enamoramiento.
- VIII. Prohibición del padre.
- IX. Estado de tristeza de Tisbe y recriminaciones al padre.
- X. Estado de desconfianza y tristeza de Píramo.
- XI. Encuentro de la grieta en la pared
- XII. Largos parlamentos de Tisbe y Píramo ante el muro, concierto de la cita y despedida.
- XIII. Nueva invocación a las musas.

- XIV. Descripción de la noche como elemento central de la acción.
- XV. Tisbe escapa y llega al lugar señalado.
- XVI. Aparición de la leona y huída de Tisbe.
- XVII. La leona es comparada con un toro y desgarrar el manto, bebe y se marcha.
- XVIII. Tisbe se esconde en la cueva.
- XIX. Píramo acude tarde al lugar señalado, con temor y malos augurios. Se da cuenta de lo ocurrido. Culpa a la fiera, posteriormente al monte y más tarde a él mismo por su tardanza. Se da muerte y tiñe con su sangre los frutos del moral.
- XX. Tisbe encuentra el cuerpo de Píramo, ya expirando, Píramo muere. La enamorada se lamenta al ver sus deseos no cumplidos, besa y abraza el cuerpo ya sin vida de Píramo. Se dirige a su padre, posteriormente a su madre y tiene lugar el suicidio.
- XXI. El poeta se dirige a las musas y vuelve a reiterar el tópico de la falsa modestia. Despide la historia elogiando a Montemayor y a un ingenio valenciano (posiblemente Rey de Artieda), como escritores que ya habían tratado el mito con anterioridad.

2.4 La lengua poética de Botello de Carvallo en su *Fábula*

2.4.1 La mitología y la Antigüedad Clásica

El uso de la mitología en la obra que analizamos no deja de estar inscrito dentro de las concepciones de la época, como decía Dámaso Alonso (1994:111), la mitología no deja de expresar una realidad cambiante, reducida a "fórmulas inmutables". Botello, familiarizado con las lecturas y ambientes literarios de la época, hace uso del mito con diversas funciones. Por un lado, la identificación de un nombre con una realidad concreta. Así, siempre el laurel será Dafne (v. 23), el sol será Apolo (v. 364), Febo (v. 386), otras alusiones mediante perífrasis se refieren al "pastor de Admeto" (en este caso no para referirse al sol, sino simplemente a Apolo) (v. 22) o como "el amante de Dafne" (v. 416), las inspiradoras serán las musas denominadas en esta fábula como las *nueve hermanas del Castalio coro* (v. 55), el mar se asociará con Neptuno (v. 733), Anfitrite (v. 37) o Tetis (v. 37), el amor será ya con mayúscula Amor (v. 48) identificado en la figura de Cupido, al que a veces se menciona mediante una perífrasis como "rapaz flechador" (v. 70) o "niño volador desnudo y ciego" (v. 240) o "dios alado" (v. 124), o cuando se hace alusión a la llegada de la muerte, se habla de la "Parca feroz" (v. 563) o de estar sometidos al rigor de "Átropos fiera" (v. 180), la guerra estará unida a la "palestra del belicoso Marte" (vv. 11-12), o por supuesto, los vientos harán también mención a la antigüedad clásica: "el poder del fiero Noto" (v. 36). También en un episodio en el que se mueven los cabellos de Tisbe, se dicen que causan "a Favonio lisonja" (v.103), y para referirse al llanto se habla de "las doradas arenas del Pactolo" (v. 4), recordando al río Crisórroas (río de oro), que más tarde será el río Pactolo, a través del dios homónimo. Para hablar de la excesiva agudeza, y empleado como sinónimo de lince, que también ejerce un desplazamiento semántico, se utiliza "Argos" (v. 401), los lechos y los tálamos se relacionan con "gozar de Himeneo venturoso" (v. 390), la luna, parte esencial del ambiente final de la historia, pues es un elemento de la noche, será Diana, pues "Mirando su hermosura, viendo estaba/ Diana, que la luz se escurecía (vv. 464-5).

La mitología adquiere también un fuerte poder evocador, utilizada como símil, así se identifica a Tisbe como "el Fénix que en amor más se abrasaba" (v. 597), o en el momento de la muerte de Píramo, al encontrar su cadáver y querer abrazarlo, se generaliza mediante una hipérbole en la que interfiere la figura de Briareo, el gigante semihumano de cien brazos, y se dice que:

por daros solo en uno cien abrazos,
procuraba tener los de Briareo (vv. 674-675)

Para referirse al lugar donde se sitúa la acción, se entremezclan a otra una alusión explícita a Nembrot (procedente de la cultura bíblica) unida al mito de Ícaro:

talar pensó Nembrot la esfera ardiente
imitando al feliz joven alado
en líquidos cristales despeñado (vv. 61-63)

Para acentuar el valor de Píramo, se establece una vinculación con el mito de Medea y Jasón, pues la octava quiere sugerir que las virtudes del amante babilonio superan a las del argonauta:

Si la sabia de Colcos atendiera
de Píramo al valor, siempre divino
como su libertad, nunca ofreciera
al osado argonauta el vellocino
En respirante flor no convirtiera
el hado injusto al mozo peregrino,
en la plata mirando fugitiva
su vida muerta, su hermosura viva. (vv. 72-79)

Por otro lado, para hablar de la belleza de Tisbe, se menciona al pintor de la antigüedad, Apeles y a su amante, Campaspe: "como la que mostraba que grandeza,/ pudo inferir de su Campaspe Apeles" (vv. 84-85).

En uno de los morosos parlamentos de Píramo, para tratar de ejemplificar la fuerza y vigor de su amor, se alude a Políxena y a Aquiles, enlazando en la misma octava con el mito de Aurora y Memnón:

Afición no señala tan divina,
de quien el lago Estigio visitando
en el templo murió, la peregrina
beldad de Policena idolatrando,
ni de la luz fulgente Matutina
precursora de Febo, arrebatando
al mancebo gallardo, de la estrella
que es madre de Menón, cándida y bella. (vv. 368-375)

Ya anteriormente viene a sugerir la misma idea, haciéndose presentes el mito de Venus y Adonis, que perdió la vida cazando en el monte debido a la cornada de un jabalí, y el mito de Alfeo que enamorado de Aretusa, la persiguió, recorriendo valles, montañas y mares, hasta que, tras las súplicas vanas de la ninfa, Diana la convirtió en una bella fuente, y a él, en un río:

¿Puede igualarme aquel que temeroso
perdió la vida, el monte penetrando,
por quien el cielo rompe luminoso
en Chipre, Citerea suspirando?
¿Ni aquel que vuelto en río caudaloso,
el reino de Anfitrite atravesando
bien que celosa de su amor confusa
en los brazos descansa de Aretusa? (vv. 352-359)

2.4.2. Una breve nota sobre el cultismo léxico

Esta información la referimos aquí casi de manera simbólica por su brevedad, porque se trata con mayor detalle a propósito de las *Rimas varias* en el apartado que corresponde a su lengua poética, como apenas hay variaciones en el tratamiento del cultismo en Botello entre una y otra obra, lo que varían en cualquier caso son los ejemplos, dejamos constancia aquí de algunos de los ejemplos y remitimos a dos lugares de este trabajo, por una parte al Anexo II donde ofrecemos un listado de cultismos, algunos muy asociados a Góngora, y otros que, aunque en él, se venían utilizando con mucha anterioridad. Dentro de dicho Anexo, habrá que consultar la parte que corresponde a la fábula.

Como bien dice Ponce Cárdenas (2001:110), el cultismo como rasgo distintivo de textos literarios no es, desde luego, una invención gongorina, pues ya desde el siglo XV se desarrolló un movimiento que promovía la proliferación de términos principalmente latinos

con invariabilidad fonética. En este sentido, Botello no es ajeno en absoluto a estos vocablos y los utiliza con relativa frecuencia, si bien es cierto que al tener el portugués una sintaxis medianamente clara y un recargamiento menor que muchos poetas barrocos, tanto el cultismo como muchas de las figuras que aquí se tratan, adquieren un valor estético, fruto de una época, pero en ningún caso, son un elemento especialmente oscurecedor ni sobre el que haya una profunda interiorización más allá de una imitación de los más conocido del cordobés. Palabras como *coturno*, *argento*, *émulo*, *húmido*, *ovante*, *canoro*, *tálamo*, *ebúrneo*, o participios de presente como *rutilante*, *fulminante*, *fulgente*, *resonante*, *vigilante*, (ver anexo II) o el abuso del término "cristal", que sin llegar a ser un cultismo reciente se utiliza frecuentemente en la época, sobre todo en Góngora, conforman un nutrido grupo de vocablos que denotan una intención deliberada por parte de Botello por adentrarse en las modas del momento y que todos los nombrados aparecen en la *Fábula*. Es cierto que, como muchos de los elementos que Botello utiliza en su elocución, no hay una profundización ni una originalidad muy notable en ellos, se trata tan solo de la resonancia de lecturas, puestas en juego tras una intención de refinar lingüísticamente el texto.

2.4.3 Metáforas y símiles

No podemos afirmar que Botello de Carvallo innove o sea especialmente original en lo referente a las construcciones metafóricas. La gran mayoría de metáforas en las que no intervienen perífrasis ni otros elementos que ayuden a complicar el enunciado son relativamente sencillas. Un elevado porcentaje de metáforas que aparecen en el texto tiene que ver con el mar o palabras del campo de la significación náutica, este tema ya lo había adelantado Testa (1968:5), aunque absolutamente usuales en la época y en este género en concreto, quizás él por su profesión posterior, con la que imaginamos tendría alguna vinculación previa "like a sea captain" (1968:4), tenía en especial estima: "the ocean, an element of nature given importance un many classical and vernacular epic poems, is used by Botelho to express the idea of enorme quantity or size".

En un comienzo, se utiliza la metáfora de la nave que ha de llegar a buen puerto, aunque a este procedimiento se sume a su vez el de la sinécdoque absolutamente común y heredada (Herrero, 1995:41-52), pues también se le denomina "leño": "sujeto el leño cuando Tetis brama" (v. 37).

En sentido amoroso son también numerosas estas referencias:

¿Cuántas veces mi amor, querido dueño,
el puerto de tu gracia penetrando
iba, de su afición seguro el leño,
por el mar de mis ojos navegando? (vv. 312-315)

O para expresar la condensación emocional en un sentido negativo e hiperbólico:

Por mares de desdicha navegando (v. 658)

Por el mar de mis lágrimas navega (v. 683)

en ondas de desdichas que me anegan. (v. 685)

el labio helado, quiso Amor que muerto,
fuese su boca de su aliento el puerto (vv. 694-695)

Expresiones para nombrar el mar:

Ya según el crepúsculo asomaba,
en el salado argento se ocultaba (vv. 430-431)

Inserta en el interior de una perífrasis para designar la ciudad de Babilonia, encontramos que el mar es nombrado como "húmedo Tridente", tal y como Góngora (1992:121) había hecho en un conocido soneto de 1582; "que no es bien que confusamente acoja/ tanta belleza en su profundo seno/ el gran señor del húmedo tridente":

Adonde Eúfrates con furor violento
el campo rompe al húmedo tridente (vv. 66-67)

Naturalmente, a Botello no le son ajenas las retahílas de metáforas petrarquistas dirigidas al cuerpo de la amada: "la fina grana a quien naturaleza/ quiso sembrar entre la pura nieve" (v.330-331), "rayos que en su beldad resplandecían" (v. 97), refiriéndose a los cabellos, o rostro compuesto de "jazmines y claveles" (v. 84), o la frente que oscurece a la nieve (v. 104).

La fuente es en ocasiones la "sonora plata" (v. 511), o el "cristal" (v. 512). En ocasiones la palabra "cristal", Botello la utiliza también para las lágrimas: "el cristal terso" (v. 334) y, también para las lágrimas se utiliza en la fábula otra manida metáfora con la palabra "perlas" que generalmente, es asociada a los dientes, pero no en este caso. Es cierto, que a pesar de que se trata de una metáfora sencilla, aparece inmersa en una imagen de lo más rica y colorista: "Al cielo daba voces, arrancando/ las hebras de oro que el Amor cogía,/ el Amor, que en las mismas ensartaba/ las finísimas perlas que lloraba." (vv. 660-663). El licor en este caso no es la saliva, sino que se identificará con la sangre que tiñe los morales: "vuelve las blancas flores coloradas/ el licor de sus venas desangradas. (vv. 638-639). En ocasiones son sencillos periodos atributivos que enfrentan dos términos: "verdugo del amor es la tardanza" (v. 459), o "¿cómo es posible que una ausencia fiera,/ no fue cuchillo airado de tu muerte?" (v. 309-310), o "es la duda crisol de su alegría" (v. 223).

En cuanto a los símiles, son bastante claros. Para designar, por ejemplo, un momento de tristeza de la amada, se compara cómo el aire observa el rostro de Tisbe con un clavel que al ser arrancado hiere al valle, pues se lleva con él su belleza (vv.160-164). Pero sin duda, uno de los símiles que visualmente resulta mejor elaborado y más visual, se produce en el momento en el que la leona desgarrar el manto. La comparación con el toro que acomete la capa de aquel que pretende torearlo, aún siendo fácilmente interpretable, está perfectamente trazada:

Bien como el toro que en el coso brama,
sin que poder humano le sujete,
vertiendo espuma en cólera se inflama,
hundir el mundo en su furor promete,
indómito procura el que le llama
fatal ruina, ciego le acomete,
la capa coge que furioso abraza,
deshace, muerde, rompe y despedaza. (vv. 496-503)

2.4.4 Poliptoton/ Paranomasias

Es cierto que el portugués no era poco aficionado al juego de sonidos y a la repetición de un mismo lexema para configurar algunos de sus versos. A veces el poliptoton se combina con otras figuras como paradojas o reiteraciones abusivas de un concepto, estructuras paralelas y cruzadas, quiasmos, estructuras anafóricas o antítesis:

cierto testigo de su vida incierta (v.567)

muriendo por amar, amando vive. (v.347)

la turbación turbada en el eterno (v.341)

otro sujeto amabas, sin amarme. (v.321)

no fueron celos, no, de mis recelos. (v.326)

lo que constante adoras padeciendo
lo que firme padeces adorando (vv.290-291)

si de su turbación queda turbada,
sabiendo que es amor contenta queda. (vv.282-283)

Sin querer aplaudir lo que obligaba,
sin querer obligar lo que aplaudía (vv.88-89)

lo que constante adoras padeciendo,
lo que firme padeces adorando (vv. 290-291)

2.4.5 Plurimembraciones

Las bimembraciones y trimembraciones sirven para serenar el tono de la estrofa (Alonso, 1954:137-141). Estas estructuras suelen ir incorporadas en la fábula, o en el cuarto verso segmentando la estrofa, o en el último verso. Con estas construcciones, se logra también una precisión conceptual, una recopilación de elementos diseminados, o una aclaración de lo expuesto anteriormente. En ocasiones, los elementos integrantes pueden ir yuxtapuestos, u otras veces, se unen mediante enunciados copulativos. El portugués abusa a menudo del bimembre, mientras que el trimembre queda relegado hacia el final de la fábula, en los momentos de la más álgida tensión, en los que de boca de Tisbe saldrán entreverados con el dolor y la oscuridad del momento, selectos y aclarados periodos:

mal terrible, gran daño, dolor fuerte (v.686)

Sufren males, ven daños, lloran penas (v.675)

pena atroz, rigor fuerte, caso grave (v.670)

rara fe, grande amor, fineza extraña. (v.231)

Hemos encontrado casi una veintena de estructuras bimembres que tienen distintas representaciones sintácticas y sintagmáticas. Por una parte hay enunciados del tipo: *adjetivo+sustantivo*, *sustantivo+oración de relativo*, *gerundio +complemento directo*, *SN (determinante+ sustantivo)+ verbo* o muy similar, *SN (sustantivo)+verbo*, *verbo+complemento directo*, *verbo+ circunstancial modal*, o dos oraciones atributivas yuxtapuestas.

CONSTRUCCIONES BIMEMBRES

ADJETIVO+SUSTANTIVO	¡qué desdichado fin, qué dura suerte! (v.395) Siendo tu voluntad, de la que adoro amorosa pasión, dulce gobierno. (vv.338-339)
ADJETIVO+VERBO	cobarde tiembla, airado se levanta (v.620)
SUSTANTIVO+ORACIÓN DE RELATIVO	Desea proseguir, pero no alcanza bien que le anime, alma que le aliente (vv. 612-613)
GERUNDIO +COMPLEMENTO DIRECTO	midiendo rumbos y contando giros. (v.423)
SN (DETERMINANTE+ SUSTANTIVO)+ VERBO	el pasador arroja, el arco quiebra. (vv.406-407)
SN (SUSTANTIVO)+VERBO	Ilusiones abraza, sombras toca. (v.279)
VERBO+ COMPLEMENTO DIRECTO	anima la intención, la voz restaura, (v.50) gustos dilatan, bienes amplifican (v. 120)
VERBO+ CIRCUNSTANCIAL MODAL	Atiende sin valor, sin alma mira. (v.275)
DOS ORACIONES ATRIBUTIVAS YUXTAPUESTAS	humillarse es valor, rendirse es gloria (v.119) fuentes ojos son, lenguas las almas. (v.255)
GERUNDIO+ SUJETO	quedando el hado alegre, el amor triste (v.189)
SN (DETERMINANTE+ SUSTANTIVO)+ ADJETIVO	el labio ronco, el pecho temeroso, (vv.164-165)

2.4.6 Esta edición. Criterios

- Nos enfrentamos a una edición de un texto de la que solo existe un único testimonio. Se conservan tres ejemplares en España, de los que tengamos constancia, uno en la Biblioteca de Castilla La Mancha, en el fondo de la Biblioteca Pública del Estado en Toledo, con la signatura 1-648. Otros dos ejemplares se encuentran en la BNE con signaturas R/1743 y R/1744. Reproducimos aquí el ejemplar R/1743.
- Los criterios de edición son los mismos que aparecen en las *Rimas*, remitimos a ese bloque para ver con más detalle los problemas lingüísticos, más acusados allí que en esta obra, y que han determinado nuestra edición. Repetimos la información en ambas partes, tan solo por facilitarle las cosas al lector en un punto tan delicado como éste.
- Respetamos vacilaciones vocálicas, pues generalmente responden a la influencia del portugués: sentir, sintimiento..
- Normalización ortográfica de las grafías b y v, g y j, c, z y ç .
- Respetamos cualquier confusión derivada del bilingüismo, al menos apreciada así gráficamente, como las confusiones entre los sonidos interdentes y los alveolares en español (“tasa”, “lusiente”, “celocía”), u otras confusiones /ʒ/ y /S/ en posición implosiva (“padesca”).
- Respetamos por influjo del portugués de la época, y de incorrecciones propiciadas por el bilingüismo, la inserción de voces, anómalas en el castellano del XVII, de marcado carácter arcaizante : "cayer", "traye", "agoa"
- Normalización ortográfica de -ss.
- Conservamos las contracciones deste, della.
- Puntuamos respetando la norma ortográfica actual.
- Se conservan los grupos cultos que solo tienen valor gráfico -ph y -ch.
- Se mantienen las formas que conservan el grupo -mp.

**La *Fábula de Píramo y Tisbe* de Miguel Botello de
Carvallo (1621)**

TASA

Este libro, intitulado *La Fábula de Píramo y Tisbe*, está tasado a cuatro maravedís cada pliego por los señores del Consejo. Pasó ante Juan de Jerez, escribano de Cámara de su Majestad. En Madrid, a diez y seis días del mes de octubre de 1621 años.

ERRATAS

Folio 1. Línea 9. Si el nombre, *diga, Si el poder.*

Folio 5. Línea 1. Con mirarse, *diga, con hablarse.*

Folio 20. Buel. Línea 3. Levanta, *diga, adelanta.*

SUMA DEL PRIVILEGIO

Tiene privilegio Miguel Botello por cuatro años para imprimir la fábula de Píramo y Tisbe, despachado en el oficio de Pedro de Contreras en Madrid a treinta días del mes de septiembre de 1621 años.

APROBACIÓN DEL MAESTRO

VICENTE ESPINEL

Por Comisión del señor Doctor Diego Vela, Vicario general de esta villa de Madrid, he visto la fábula de Píramo y Tisbe de Miguel Botello. No tiene cosa contra Religión y buenas costumbres. Tiene el estilo numeroso y levantado, siendo su merced servido le puede hacer la que pide. En Madrid a 9 de septiembre de 1621.

El Maestro Vicente Espinel.

LICENCIA DEL VICARIO

Por la presente damos licencia a Miguel Botello, para que pueda hacer imprimir la historia de Píramo y Tisbe. En Madrid a 10 días del mes de septiembre de 1621.

Doctor Diego Vela.

Por tu mandado. Luis Parral Olmedo.

APROBACIÓN DE DON JUAN DE JÁUREGUI

M. P. S.

Por mandado de V Alteza he visto las estancias de este cuaderno, contiene una fábula notoria de Píramo Y Tisbe, no tienen cosa contra buenas costumbres, tiene muchos versos elegantes, siendo V Alteza servido le puede hacer la que pide. En Madrid a 14 de septiembre de 1621.

Don Juan de Jáuregui.

MANUEL DE FARIA Y SOUSA AL AUTOR

No ha visto copia igual dulce de amores,
en cuanto ve cerúleo huella radiante,
el joven que lucífero girante
se acuesta en vidros y despierta en flores.
Apógrafos, Miguel, dais en candores,
al que os ve de analogía alucinante,
y armónico en las quejas deplorante.
Consultados lleváis los Ruiseñores,
ceda el plectro armonioso al vuestro, en cuanto
helando llama, deslizándose bruma,
de los dos, en concreto, ostentáis llanto;
que, cuando en mesto fruto se resuma,
el gémico calor del rojo manto
fue la transmigración a vuestra pluma.

D. MARÍA DE ZAYAS

Fue ingrata Daphne y conoce Apolo,
ella por ser laurel, y él por guardaros
el premio, gran Miguel, que hoy viene a daros
solo en valor, como en ingenio solo.
Pase la fama el uno y otro Polo,
ocupando su voz en alabaros,
nazca Homero otra vez para cantaros
hagan a vuestro nombre mausoleo.
Ténganse estos amantes por dichosos,
que si murieron, vuestra heroica pluma
vivos a nuestros ojos los ofrece.
Estos siglos se llaman venturosos,
mi frágil lira de inmortal presuma
pues alabar vuestro valor merece.

**DON FRANCISCO
DE TAPIA Y LEIVA, CONDE DEL
BASTO, HIJO DEL MARQUÉS
DE BELMONTE**

Con tu canto sonoro
de Píramo y Tisbe, el hecho
que de amor rompió el estrecho,
Haces, ¡oh, Miguel famoso!
su funesto fin dichoso.
Vuelve tu voz y tu pluma
en tan levantada suma
que al cielo puede parar
y detener en el mar
entre sus olas, su espuma.
Tú, Botello, al fin, tú solo
puedes con justa osadía,
o con lúcida porfía,
vencer en el canto a Apolo,
no del uno al otro Polo,
vuelve tu fama, ¡oh, Miguel!,
pase el término y fiel
suene tu voz y tu lira,
que en sus esferas la admira
el amante del laurel.

FRANCISCO DE FRANCIA

Porque olvido no consuma
la afición más abrasada,
los que ofendió dura espada,
hoy defiende blanda pluma.
En vano, infinita suma
de edades fuerza apercibe
que, aunque mucha en ellas vive,
habrán de quedar eternos
los dos que amaron más tiernos,
por el que más tierno escribe.

D. CRISTOBAL DE LA SERNA.

De vuestra voz celebrada,
ésta de amor triste suerte,
honrosa queda la muerte
y la desdicha envidiada;
ministro formó a una espada,
amor mostró lisonjero
del homicidio más fiero,
mas ya de Dios no presuma,
pues hoy venga vuestra pluma
los agravios de su acero.
Los dos amantes leales
cantáis dulce y amoroso,
en lo constante y lo hermoso
a sus deidades iguales.
Píramo y Tisbe, inmortales,
los dos a vuestra grandeza
superior naturaleza
deben, pues con vuestro canto
renacen a ser espanto
de hermosura, y de fineza.

D. RODRIGO DE HERRERA

Si Calíope no inspira su
estilo en mi singular,
Miguel, ¿cómo he de alabar
el tuyo, que el mundo admira,
en todo cuanto el sol gira
del uno al otro horizonte?
Fénix nuevo se remonte
tu canto excelente, y solo
corónense por Apolo,
no te culpen por Faetonte.
De dos prodigios de amor
tan tierno cantas la historia,
que del tormento haces gloria,
y dulzura del rigor;
tu vuelo es tan superior
que si, en la postrera vista
de su amorosa conquista,
Píramo y Tisbe te vieran,
más presurosos murieran,
por tener tal coronista.

D. JUSEPA DE AVELLANEDA

Vuestro ingenio soberano,
invencible el valor vuestro,
son gloria del siglo nuestro,
peregrino lusitano,
presuma Minerva en vano,
viendo elegancia tan suma,
en vano Marte presuma,
que si a competencia aspiran,
suspensos los dos admiran,
vuestra espada, y vuestra pluma.

A DON FRANCISCO Y DON ANDRÉS FIESCO, CABALLEROS NOBILÍSIMOS DE LA REPUBLICA DE GÉNOVA

Cómo pudieran acreditarse mis versos sin el amparo de Vs. Ms., aunque mi ingenio tuviera más de presuntuoso que de humilde, sabiendo que los de este tiempo son cuerpos sin sombra, como aquellos de que dice Lucano:

*“Calida melius mihi cognitus axis
Aegipto, atque umbras numquam flectente siene.”*

Según esto, el que tuviere a Vs Ms de su parte, tendrá dichoso fin. Bien lo mostró Ovidio, cuando dijo:

*“Excitat auditor studium, laudata que virtus
crescit et immensum gloria calcar habet.”*

Que puesto que el servicio no se mida con la grandeza de los que le reciben, ni corra parejas con la voluntad de que le ofrece, me anima el saber que los que profesan nobleza, como si fueran obras, estiman deseos, siendo la de los dos tan ilustre, que con la prudencia de que se adorna, presume igualarse, atrevimiento que el mundo conoce por honroso, y admira por peregrino, facilitando en presentes acciones, esperanzas de futuras glorias. Seguro estoy favorezcan Vs Ms mi pensamiento, para que los de muchos se animen en sus alabanzas, que si en el ingenio pueden excederme, en la voluntad no podrán igualarme. Guarde Dios a Vs. Ms. como deseo. Madrid y octubre, 16 de 1621.

Miguel Botello.

PRÓLOGO AL LECTOR

Si estimas favorable, ¡oh, lector amigo!, la fábula de Píramo y Tisbe, daré brevemente a la estampa el *Pastor de Clenarda*, historia disfrazada, si bien verdadera. No quisiera ofrecerte agora volumen tan breve, pero obedeciendo a quien pudo mandarme, hice voluntad de la fuerza. Si eres prudente, no mirando al servicio, estimaras el deseo, favoreciendo agradecido lo que te ofrece obligado. Vale.

1

El suceso fatal, la historia canto¹
del amor más constante, del que solo
excedió con centellas de su llanto las
doradas arenas del Pactolo²,
del que tanto emprendió que pudo tanto
que del ártico helado al otro polo,
porque como el valor la suerte asombre,
alcanzó fama eterna, inmortal nombre.

5

¹ Prototípico inicio de canto épico en el que se indica la materia épica, que no es otra que el "amor más constante" que ha lugar entre los jóvenes babilonios. Se produce en este comienzo una síntesis integral de la tradición de la fábula mitológica, en la que autores como Silvestre, Montemayor, o Villegas, declaraban el objeto de su canto con la larga tradición épica. De esta forma, Botello utilizando el endecasílabo, la octava real y un estilo serio y grave, estaría queriéndose situar más cerca de modelos épicos como Camoens (a quien parece tener presente), que de las versiones octosilábicas y quinientistas del mito sin olvidar que en 1612 se cambiaría, a partir del *Polifemo* de Góngora, la concepción de la fábula mitológica en España.

² Pactolo es el dios del río homónimo, en Asia Menor. Era considerado como hijo de Zeus y de Leucótea. Era padre de Eurianasa y, por ella, según una tradición, abuelo de Pélope. En el curso de los misterios de Afrodita desfloró, sin saberlo, a su propia hermana Demódice. Al darse cuenta, arrojóse al río llamado Crisórroas (es decir, "río de oro"), porque sus aguas arrastraban pajuelas de este metal) que, después de este suicidio, tomó el nombre de Pactolo (Grimal, 2008:396).

2

Si el poder que ostentáis que el mundo muestra,
soberanas acciones dilatando, 10
ilustrísimos Fiescos³, la palestra
del belicoso Marte despojando.
Si maravilla sois de la edad nuestra,
admiración del orbe eternizado,
majestuoso valor, siempre profundo,
primero en fama, en obras sin segundo. 15

3

Ya con vuestras grandezas aniquilo
el horrendo pavor del pecho interno,
aplaudid de mis versos al estilo
porque puedan gozar de premio eterno,
resonante mi voz del Tajo al Nilo, 20
Como en Anfriso, número superno⁴,
del gran pastor de Admeto rutilante
mi frente ciñirá Daphnes ovante.

³ Botello escribe en los preliminares de las obras de Salas Barbadillo (*Fiestas de la boda de la incasable mal casada*, Madrid, 1622), quien en 1621 publica *El necio bien afortunado*, dedicado también a los mismos Fiesco. Como indica Cristina Castillo (2014: 9), refiriéndose a las dos primeras obras del portugués, la *Fábula de Píramo y Tisbe* y *El pastor de Clenarda*: "están dedicadas a los hijos del famoso banquero genovés, Sinibaldo Fiesco, y que, presumiblemente, fueron escritas antes de conocer o al menos de trabajar para don Francisco da Gama."

⁴ Anfriso es un oceánida y al mismo tiempo un río de Tesalia, donde el dios Apolo guardaba los rebaños del rey Admeto, que aparece en Grimal (2008:7) como rey de Feras en Tesalia, hijo de Feres, que había dado nombre al país. En su juventud participó en la cacería del jabalí de Calidón y en la expedición de los Argonautas. Se enamoró de Alcestris, hija de Pelias, rey de Yolco. Este había resuelto no entregar a su hija sino a un hombre cuyo carro llevara uncido bajo un mismo yugo un león y un jabalí. Anfriso, a su vez, fue el lugar íntimo elegido por Apolo para seducir a Evadne y a Licoris, y donde mató por accidente a su querido Jacinto mientras jugaban al tejo. Por esta especial relación entre Anfriso y Apolo es por lo que a la sibila de Cumas se la llamaba Amphrysia Vates, pues se le suponía inspirada por el Dios. Según Ovidio, Anfriso fue uno de los dioses fluviales que acudieron a consolar a su hermano Peneo cuando su hija Dafne fue convertida en laurel para escapar precisamente de Apolo. Al mismo tiempo, Dafne es a su vez amante de Apolo transformado en laurel, que en este caso se aparece a su vez como símbolo de gloria.

4

Si bien la empresa mueve, anima, alienta⁵

al espíritu, falta soberano 25

sujeto insigne, del que heroico ostenta

impulso peregrino lusitano,

del que siendo al inglés, al galo afrenta,

admiración común del pueblo hispano

suspenden sus acciones peregrinas, 30

émulas de las griegas y latinas.

5

Cual suele en la tormenta el gran piloto⁶

que la gémina luz turbado llama,

viendo el peligro de valor remoto,

cobarde espera, si confuso aclama 35

indómito el poder del fiero Noto⁷,

sujeto el leño cuando Tetis⁸ brama

contra los contrapuestos elementos,

sorbiendo nubes y talando vientos.

⁵ Entendemos que esta estrofa está consagrada a evocar la figura de Luis de Camoens, a través del discurso de la *falsa modestia*.

⁶ Esta estrofa nos recuerda a la figura del náufrago, y toda ella tiene una clara reminiscencia gongorina desde la temática, hasta el estilo. Nótese en el último verso bimembre “sorbiendo nubes y talando vientos”. En cuanto al término “leño” aparece en los siglos XVI y XVII siempre con un significado genérico. Anteriormente, a lo largo del XV se generalizó el uso de “madero”, con el significado de “navio”, característico en la lengua poética. Fue poco frecuente en los dos siglos siguientes, y raro en el XVIII. Casi siempre significa “barco” en general. En la difusión es probable que su utilización en la poesía de fray Luis fuera un elemento fundamental en ese nuevo uso. De la misma manera, la poesía italiana y, sobre todo Petrarca, sirve de modelo de lengua a los poetas españoles del Renacimiento. Esta lengua poética italiana utiliza con cierta frecuencia la imagen de la nave dentro de la alegoría marinera del amor (el poeta es una nave expuesta a los peligros de la mar encrespada, que busca un puerto seguro), con la sinonimia léxica *nave*, *navicella*, *barcha*, *legno* (Herrero, 1995:43-44).

⁷ Noto, al igual que Bóreas, Céfito y Euro, de la unión de Eos y de Astreo, Noto es el nombre del viento cálido del sur (Falcón *et al.*, 1997:441)

⁸ Tetis, en este caso se utiliza para referirse al mar.

6

Si con pavor tremendo el pecho errante⁹, 40
cercado de imposibles, señalando
siglos de confusiones cada instante,
cobarde en el temor, tiembla anhelando.
Si al corazón ofrece palpitante
mi débil esperanza, delirando, 45
viendo su nave que sin pulsos veo
por el inmenso mar de mi deseo.

7

Obliga, dulce Amor, mueve a Rosaura¹⁰,
que divino en mi pecho inspire aliento,
anima la intención, la voz restaura, 50
obra mayor del cristalino asiento.
De tus bellos rubís suave el aura,
dichosa suspensión del pensamiento.
Mueva, ninfa, mi pluma, pues no imploro
las nueve hermanas del castalio coro. 55

⁹ “El pecho errante” sería el sujeto de toda la octava. Si bien en la segunda parte, encontramos una elipsis de dicho sujeto que dificulta la interpretación de la misma.

¹⁰ No hace Botello en este caso una invocación a una musa mitológica, sino a una supuesta amada, que recibe el nombre poético de Rosaura. Encontramos una similitud con la fábula de Silvestre (1938:205), que igualmente realiza una invocación de este modo: "Reina de mi pensamiento:/ tú manda y rige mi pluma/ porque dé valor al cuento,/ ser pasado por la suma/ de tan alto entendimiento./ Alza y gobierna mi mano/ con tu valor soberano/ que si a tu valor responde/ yo podré volar por donde/ no ha volado ingenio humano".

A donde Eúfrates, con furor violento¹¹,
 el campo rompe al húmido tridente¹²,
 siendo la gloria del terrestre asiento
 origen cierta de su gran corriente.

Adonde penetrando la¹³ del viento 60
 talar pensó Nembrot¹⁴ la esfera ardiente,
 imitando al feliz joven alado
 en líquidos cristales despeñado.

En esta monarquía en quien contemplo
 el portento mayor de dos infantes, 65
 Píramo y Tisbe, de firmeza ejemplo,
 nacieron desdichados como amantes.
 Luego que su niñez orna su templo,
 las almas sacrifican vigilantes
 al rapaz flechador¹⁵, siguiendo ufanas 70
 las claras luces de sus sombras vanas¹⁶.

¹¹ Estamos aquí de acuerdo con Correa (2002:354), quien recuerda que en ningún momento se utiliza la palabra Babilonia, pero son precisamente un topónimo (Eúfrates) y un antropónimo (Nembrot) los que sitúan la acción en dicho lugar. Los poetas a veces rehúsan a mencionar el topónimo concreto enmascarándolo en una perífrasis (Blanco, 2012:349-375).

¹² Metáfora que contiene el cultismo “húmido”, del lat. *humidus*, aparece de igual manera en el soneto LVI de Góngora para referirse al mar (v. 14): “el gran Señor del húmido tridente” (1982:114).

¹³ Se trata de una elipsis de omisión, referida a las “regiones del viento”. Véase nota 15.

¹⁴ Recuérdese que Nembrot fue un cazador que vivió en Asiria y que se consideró el primer rey poderoso que hubo sobre la tierra e introdujo la idolatría en Babilonia. Hizo un culto al fuego e intentó escalar las regiones del viento proponiendo la construcción de la Torre de Babel (Arellano, 2000:159). Botello compara a Nembrot con la figura de Ícaro: “feliz joven alado” (v.62).

¹⁵ Se refiere a Cupido, denominado frecuentemente “rapaz” debido a sus alas.

¹⁶ Encontramos coincidencias con los versos en la *Égloga* III de Garcilaso, aunque sin interés funcional (2010: 221): “Destas istorias tales variadas /eran las telas de las quatro hermanas, /las quales son colores matizadas, /claras las luzes, de las sombras vanas, /mostraban a los ojos relevadas /las cosas y figuras que eran llanas, /tanto que al parecer el cuerpo vano / pudiera ser tomado con la mano.” (vv. 265-272).

Si la sabia de Colcos¹⁷ atendiera
 de Píramo al valor, siempre divino
 como su libertad, nunca ofreciera
 al osado argonauta el vellocino¹⁸,
 en respirante flor no convirtiera
 el hado injusto al mozo peregrino¹⁹,
 en la plata, mirando fugitiva
 su vida muerta, su hermosura viva.

75

¹⁷ Se refiere a Medea, hija del rey de la Cólquida (Colcos). Aunque la estrofa está concebida para hablar de las virtudes de Píramo, sugiere que este sería un candidato adecuado para la hechicera.

¹⁸ Jasón. Es bien conocido que el argonauta acabó rechazando a Medea, tras diez años de unión, en virtud de Glauca, despertándole una enorme furia.

¹⁹ Referencia mitológica a Narciso, que fue convertido en flor por orden de Némesis, diosa de la venganza y la justicia divina, que decidió castigarlo por su soberbia y vanidad.

De Tisbe como heroica la belleza, 80
 emuladora más de sus pinceles²⁰,
 quiso por admirar naturaleza
 componer de jazmines y claveles²¹,
 como la que mostraba que grandeza
 pudo inferir de su Campaspe²² Apeles, 85
 señalando deidad tan milagrosa
 que más que desdichada ha sido hermosa.

Sin querer aplaudir lo que obligaba,
 sin querer obligar lo que aplaudía,
 exhortando grandezas que animaba, 90
 serafín humanado parecía.
 Si la armónica voz manifestaba,
 de manera los vientos suspendía,
 que nunca se movió con tanta gracia
 la saludable lengua del de Tracia²³. 95

²⁰ Era muy común en la poesía barroca que el escritor siguiera lienzos y tallas que tenía a la vista, y encontramos que la relación entre artes plásticas y poesía se acentúa, dejando plasmadas multitud de alusiones y referencias a pintores y un claro gusto por lo pictórico (Orozco, 1989:39-49). Por tanto, encontramos familiar el término "pincel" para realizar una descripción, y así de este modo, vemos en Góngora de forma paródica en su fábula homónima, cómo se mencionan (v.43): "los pinceles de un ganso" (2013:530).

²¹ Botello respeta el canon con imágenes petrarquistas que abren una amplificación de 32 versos sobre la descripción de Tisbe. En Góngora (1618) la descripción es más detallada y acoge a los dos amantes, pero con un tono burlesco. En una situación similar, anterior a él, se encontraría la *fábula* de Juan de Vera, que recoge una descripción en términos similares a los de Botello y que se encuentra en el manuscrito 3922 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

²² La belleza de Campaspe, amante del pintor Apeles, representada por él, podría equivaler a la de la joven babilonia según la descripción de Botello.

²³ Orfeo. La resonancia garcilasiana en estos versos que parecen rendir un homenaje deliberado a la *Égloga* III: "donde el amor movió con tanta gracia/ la dolorosa lengua del de Tracia"(vv. 127-128).

El valor que acompaña los cabellos²⁴,
 rayos que en su beldad resplandecían,
 menos estima de los que osan vellos,
 libertades, tributo que ofrecían,
 si llegando obligada a descogellos,
 por el ebúrneo²⁵ cuello se esparcían,
 causaban por estilo heroico²⁶ y nuevo
 a Favonio lisonja, envidia a Febo.

100

²⁴ Continúa la *descriptio puellae* de Tisbe en lo que supone una amplificación con respecto al texto ovidiano. La descripción sigue los patrones usuales de la época. Los cabellos, rayos de sol que son esparcidos por el cuello, causando "a Favonio lisonja", pues los mueve, mientras Febo, queda envidioso. Nótese la rima "cabellos"- "descogellos", utilizando un compuesto del verbo coger; reproduce una rima usual en la época.

²⁵ Cultismo relativo al marfil, *Autoridades* recuerda que tiene " más su uso en lo Poético" utilizado frecuentemente por Góngora. Precisamente, también para referirse al cuerpo de Tisbe, al final de su fábula, cuando Píramo encuentra el velo e imagina esparcidos por el monte los miembros de Tisbe (1998,II:406): "(¿ebúrneos diré, o divinos?/: divinos digo, y ebúrneos)" (vv.407-408). Habría que añadir a la utilización del cultismo un ápice de claridad en el que se entrecruzan los ecos de Garcilaso en su célebre soneto XXIII al referirse al cabello: "por el hermoso cuello blanco, enhiesto,/ el viento mueve, esparce y desordena" (2010:65).

²⁶ Singular forma de referirse a los cabellos, como ya hizo en la estrofa 13 al referirse en términos generales a la belleza de Tisbe con el calificativo "heroica" . Parece que hay una estrecha relación, para el autor, entre el género literario que está desarrollando e incluso los atributos físicos de los personajes en correlación con dicho género. No deja de ser sorprendente tal asociación.

A la nieve su frente escurecía²⁷,
 honroso de la nieve vituperio²⁸, 105
 en ella sus victorias esculpía,
 causando amor, asombro al hemisferio.
 En nichos de costosa argentería,
 sus ojos, de las almas el imperio,
 fulgores peregrinos que arrojaban 110
 inmortales antorchas eclipsaban.

Bajad, bajad el vuelo pensamiento²⁹,
 en vano os remontáis vagando en vano³⁰,
 que no alcanza divino entendimiento
 el que alabáis, sujeto más que humano³¹. 115
 ¿Las alas libres del poder violento,
 dismentir pretendéis al aire vano?
 Si de Tisbe os obliga la memoria,
 humillarse es valor, rendirse es gloria.

²⁷ Estrofa dedicada a la frente de Tisbe, de la que se destaca la blancura en términos petrarquistas de una forma aún más recargada, más pomposa si cabe, sin perder la idealización llevada a grados hiperbólicos. Los ojos se encuentran en "nichos de costosa argentería" que parece referirse a la cuenca del ojo y que ya no son luceros o estrellas, sino "inmortales antorchas".

²⁸ Hipérbole para exagerar la blancura de la frente de la amada, puesto que causaría, según la voz lírica, una deshonra a la blancura de la nieve.

²⁹ El autor llama la atención sobre sí mismo para volver al curso de la historia, pues la *descriptio puellae* parecía estar distrayéndole de su cometido.

³⁰ Epanadiplosis para incidir en la esterilidad de los pensamientos y recuerdos del autor. Se recupera entonces el argumento de la fábula.

³¹ Hipérbole sacrílega o sacroprofana que responde a la concepción neoplatónica usual por la cual la amada es considerada una deidad.

16

Después que enterneados con hablarse, 120
gustos dilatan, bienes amplifican,
y después que animados con mirarse,
mil concetos las almas comunican;
empieza el Dios alado de admirarse³²,
heroicas sus finezas se publican, 125
cuando los corazones más constantes
con llamas se abrasaban fulminantes.

17

Tisbe que recelosa se aventura
a mostrar al amor los que³³ atesora,
recela bien, no tiene en la ventura 130
la fe; que en su afición, quien firme adora,
de celos su deidad vive segura,
que viendo su poder lo que no ignora,
se acobardan los celos: « Más, ¡ay cielos!
traidores, si cobardes, son los celos»³⁴. 135

³² Régimen verbal extraño con el verbo "empezar" acompañado de la preposición "de" en vez de la preposición "a", más frecuente en la Edad Media que entrado el siglo XVII. CORDE documenta escasos ejemplos para el siglo XVI, algunos en el *Romance del conde Dirlos* publicado en 1538 en un pliego suelto, anónimo, aunque también lo utilizan otros autores como Lucas Rodríguez (1579- 1582): "empieza de sollozar" o Andrés Ortiz (1600): "empieza de navegar", aunque para Botello es posible que se deba a un desajuste idiomático.

³³ Se trata del inicio de una proposición subordinada sustantivada, que encubre el antecedente de lo que debiera de ser una proposición adjetiva, lo que conlleva que se tenga que suponer como antecedente "los celos", pues podría intuirse a modo de relación catafórica con los versos siguientes de la octava.

³⁴ Si nos atenemos a la edición *princeps*, este pasaje puede resultar ambiguo, pues puede confundirse la voz del narrador y sus apreciaciones subjetivas con la voz del personaje (en este caso Tisbe). Entendemos que se trata de la reproducción literal de las palabras de la misma y nos apoyamos también para ello en las suposiciones de Correa (2002:358) que da a entender que es Tisbe quien afirma que "no tiene miedo a los celos, aunque sabe que cuando estos son menospreciados, urden trampas para hacer caer a los amantes. Son traidores por ser cobardes."

18

Porque en tálamo dulce no reciba³⁵

primicias del amor, que Tisbe espera,

quiere que, del que adora, ausente viva

hasta entonces, Fortuna lisonjera,

porque no goce Píramo excesiva

140

la gloria que en sus ojos reverbera,

procura que del padre³⁶ el rigor fuerte,

quitando la ocasión la de a su muerte.

19

La sentencia pronuncia riguroso³⁷,

a quien cobarde el sufrimiento espanta,

145

como el daño terrible, poderoso,

quien vio en tan pura fe desdicha tanta.

El corazón del daño receloso

las voladoras alas que levanta,

rigores de su agravio penetrando,

150

suspense en el temor queda temblando.

³⁵ Esta octava presenta también problemas de comprensión debido al fuerte hipérbaton que coloca al sujeto prácticamente en mitad de la octava. Consideramos que la Fortuna es el sujeto de la proposición principal a la se encadenan dos subordinadas con el nexos “porque” que ha de entenderse como adverbiales impropias de carácter circunstancial con sentido de finalidad, adquiriendo el valor de la preposición “para”.

³⁶ Primera aparición del padre en la fábula. Como ya se ha adelantado en nuestro estudio, en la literatura española de una forma clara se distancian de Ovidio, Montemayor y Botello, pues el autor latino hacía corresponsables de la prohibición a los padres, mientras que los portugueses abogan por escoger únicamente la figura paterna. Montemayor (2012:340): “Al padre della enfadó /la mucha conversación /y quitando una ocasión, /sin él pensarlo la dio/ mayor a su perdición./ Estorbole la salida, /y causó la de adelante,/ como el médico ignorante/ que remedia una herida/ con otra más penetrante” (vv. 161-170).

³⁷ Se refiere al padre de Tisbe quien ha prohibido las relaciones entre los amantes pero que a su vez siente miedo ante las posibles consecuencias de esta prohibición.

Ya sujeta del daño, estando ausente³⁸,
 de los días que pasa se lastima,
 cuando pensaba ver su bien presente
 entre memorias tristes³⁹ desanima;
 que no le anime Amor el pecho siente,
 es fuerza que el Amor si no le anima,
 entonces de sí mismo no se acuerde;
 que ausente de lo amado el brío pierde.

155

³⁸ Esta octava hace referencia al estado de Tisbe, sola en su habitación, privada de su amante y al efecto que esta situación le produce. La reflexión sobre la distancia y la pérdida de fuerza amorosa está presente en innumerables composiciones del Siglo de Oro. En los sonetos XIII y XVI de las *Rimas* de Jáuregui encontramos referencias no solo conceptuales sino también palabras y expresiones en la misma línea. El soneto XIII: "Si en el amado pecho más constante/ teme el olvido el amor ausente/ porque en la ausencia el tiempo consiente/ memoria o voluntad perseverante" (1993:165), o en el soneto XVI: "Bien que el sagaz amor intenta en vano/ oponer al incendio un hielo frío/ donde el turbado pecho pierde el brío/ y se entorpece la cobarde mano" (1993:170). Es obvio que tanto los sonetos anteriores, como los versos de Botello dilatan una tradición petrarquista de la que es representativo el soneto de Boscán: "Quien dize que l'ausencia causa olvido" (1999:194).

³⁹ Una vez más, encontramos un guiño al petrarquismo y a la poesía de Garcilaso, en concreto, a los últimos versos de su soneto X: "en tantos bienes porque deseastes/ verme morir entre memorias tristes" (2010:52).

21

Como el clavel que sin sazón cogido⁴⁰ 160
parece que lastima el valle umbroso,
mirando estaba el aire enternecido⁴¹
purpúreas rosas⁴² de su rostro hermoso.
Sin ánimo el valor, muerto el sentido,
el labio ronco, el pecho temeroso, 165
regando con sus lágrimas el suelo,
fijos los ojos en el alto cielo.

22

«Padre⁴³, mas, ¿cómo llamo, siendo injusto
nombre tan dulce, en pena tan amarga?
Divino cielo, ¿que sustente es justo 170
mi corta edad, desdicha que es tan larga?
Si débil sufre un corazón robusto
el peso grave de insufrible carga,
un pecho fuerte es flaca resistencia
opuesto a los rigores de una ausencia. 175

⁴⁰ Esta estrofa representa la imagen de Tisbe absorta con los ojos fijos clavados en el cielo. Los cuatro primeros versos representan un símil en el que se explica que igual que el clavel al ser arrancado le causa un daño al monte, el viento observa el color del rostro de Tisbe, mudado tal vez por la tristeza.

⁴¹ Correa parece confundir el sentido de la octava, pues el profesor interpreta que „Tisbe“ es el sujeto y el „aire“ es el complemento directo, cuando parece claro que es al revés. Al mismo tiempo Pedro Correa insiste en que Tisbe está “contemplando no sabemos qué” o que “su cara mira al aire y el valle umbroso entrevisto en la lejanía”. Desde nuestro punto de vista, parece claro que la mirada de Tisbe está puesta en el cielo (2002: 359).

⁴² Resulta evidente que la estrofa mantiene ciertas reminiscencias culteranistas de modo que algunas palabras, dado el colorismo de la octava, pueden evocarnos desde la distancia, por ejemplo, a algún verso contenido en la estrofa XIV del *Polifemo*: “purpúreas rosas sobre Galatea”.

⁴³ Estas imprecaciones al padre, como ya se ha señalado en la introducción, aparecen con un sentido similar en la fábula de Montemayor (vv.181-220).

23

Mas si procuras, padre, porque muera,
que asido su poder viva al cuidado,
lo que hará padecido considera,
matando su poder imaginado,
que aguarda tu rigor, Átropos fiera, 180
mas qué procura el pecho, si engañado
buscando al que te huye diligente,
huyes del que te busca eternamente⁴⁴».

24

Dijo, cuando teniendo por trofeo⁴⁵
el proseguir, no solo se resiste, 185
desbarata tirana su deseo
la pena grave que en su pecho asiste.
Viendo lograrse mal tan dulce empleo,
quedando el hado alegre, el Amor triste,
encuentran ardentísimos suspiros 190
perlas que distilaban sus zafiros⁴⁶.

⁴⁴ Siguiendo a Correa, Tisbe pronuncia un monólogo de oscuro sentido, en el que llega a invocar incluso a la parca Átropos, y donde pasa de la furia del comienzo a llegar a tomar conciencia de su estado, apelando a la paciencia, sin llegar a resignarse completamente (2012:360).

⁴⁵ Terminada la intervención de Tisbe, recupera la voz el narrador que continúa alargando el estado de tristeza de la amante.

⁴⁶ Se refiere al llanto de Tisbe. De nuevo Botello utiliza palabras y términos asentados en la tradición, aunque en este caso no con la misma intencionalidad. Las palabras „perlas“ y „destilar“ se muestran, entre otras, en el famoso soneto “La dulce boca que a gustar convida” de Góngora; solo que para Botello ahora las perlas son lágrimas y los zafiros los ojos en oposición a la „boca“ y la „saliva“ a los que se refería Góngora. Sin embargo, Cossío (1998:404) relaciona este pasaje, dentro de su sencillez, con la obra poética de Lope de Vega, intuyendo que es el poeta que más influye en la obra de Botello, y no encontramos suficiente justificación para esta afirmación, al tratarse solo de una intuición por su parte.

Píramo, que dudaba en los amores ⁴⁷

de Tisbe, su esperanza mira incierta,

pensando que la ausencia en sus temores,

a la desconfianza abrió la puerta.

195

Con causa le atormentan sus rigores,

si amando muere, en lo que duda acierta,

que al que más en amar vive empeñado,

suelen causar sospechas de olvidado⁴⁸.

Qué de veces suspira, qué de veces

200

siendo claros testigos del tormento,

el monte, el campo, el prado, hace jueces

al aire fugitivo, al manso viento.

Arroyos, flores, plantas, aves, peces,

mostraban de su agravio sentimiento,

205

a las piedras ablanda lo que arguyen,

los montes tiemblan y las fieras huyen⁴⁹.

⁴⁷ Vuelve a aparecer Píramo en la historia, que había sido desplazado por la enorme *amplificatio* que se realiza de la situación de Tisbe. El amante se siente preocupado ante la falta de noticias y llega a sospechar un posible olvido.

⁴⁸ En este motivo sobre los temores y las dudas de Píramo, de nuevo resaltan las similitudes entre los pasajes amplificados por Montemayor y los de Botello, de modo que podemos observar una intención expresiva parecida en los vv. 226-230 de su compatriota: "Píramo no estaba ocioso /ausente de quien quería,/ mas antes le combatía/ este mal tan peligroso/ que experimentado no había./ Sospecha que es olvidado/(circunstancia del ausente/ y también lo es del presente/ porque el bien enamorado/recela continuamente)" (Montemayor,2012).

⁴⁹ Encontramos aquí una clara vinculación con el tópico de la interacción entre el sentimiento de los amantes y la naturaleza, que como en los clásicos, apelen al monte, al campo, al prado, al aire fugitivo y al manso viento, entre otros. Elementos agrestes que eran frecuentes en la época como la poesía pastoril, de herencia virgiliana y orientación idealista (Álvaro Alonso, 2002:26-28).

27

Tisbe, que piensa en su dolor tirano⁵⁰,
si le verán sus ojos de su parte,
mira por dónde que, tal vez ufano, 210
el ingenio de amor excede el arte;
sospecha que el remedio aplica en vano
al corazón que su tormento parte,
de profunda tristeza llena y viste
la estancia que habitaba sola y triste. 215

28

Cuando en su desventura se quejaba,
cuando afligida más el paso mueve,
un resquicio le anima que miraba,
débil respiración del aire leve.
Si contenta en su dicha el bien alaba, 220
al contento la duda se le atreve,
mas sintiendo verdadero el que tenía
es la duda crisol de su alegría⁵¹.

⁵⁰ Esta octava y la siguiente (27 y 28) recogen con bastante claridad en su narración uno de los puntos centrales, como es el hallazgo de la grieta en la pared.

⁵¹ Como hemos apuntado en el estudio previo, estas dos octavas (27 y 28), están bastantes desprovistas de retoricismo. Sin embargo, Botello introduce aquí un recurso metafórico para referirse a la inseguridad de Tisbe, equiparando la duda como crisol donde la alegría sale ampliamente reforzada. Según Covarrubias (2003:371), "aver una cosa passado por el crisol es averla apurado y purificado".

29

Después que agradecida se presenta,
las gracias del favor ofrece al cielo, 225
a Píramo turbada de contenta
 nombra sin orden, llama sin recelo;
en el amante pecho que revienta
no cabe el corazón que abrasa un yelo,
acciones de un sujeto que acompaña 230
rara fe, grande amor, fineza extraña.

30

Que no venga recela, cuando siente
temblar sus esperanzas mal seguras,
que pueden imposibles solamente
poner terror a voluntades puras: 235
«¿Por qué, Fortuna fiera, injustamente,
que viva sin mí Píramo procuras?
Vida, cuando mi bien llega a faltarme
Debe ser, ay cielos, por matarme.»

Al niño volador desnudo y ciego 240
obligó lo que dijo en su presencia,
ya Píramo se acerca, que a su ruego
suele nacer sin luz la resistencia.
Tisbe le mira en brazos del sosiego,
desmayado el poder, queda la ausencia; 245
lo que sintió por ver su bien presente
Tisbe lo sabe, Píramo lo siente.

«Llega Píramo» dice, los sentidos
como vienen por verla no se admiran,
hiriendo blandamente sus oídos, 250
por donde Tisbe llama, atentos miran.
Vense los dos amantes más queridos,
mudos quedan los dos en lo que aspiran,
a sus amores rinde Amor mil palmas⁵³,
fuentes ojos son, lenguas las almas⁵⁴. 255

⁵³ Expresión muy usual en la época, de la que encontramos algunos ejemplos en CORDE: "con mil triunfos, con mil palmas angélicas y lauros" (1604), Lope de vega en *El peregrino en su patria*, "las piedras quisieran, con mil palmas oara dar a sus ojos, tener almas" (1638), en un poema heroico del portugués Juan de Matos Fragoso, o "por tan soberano bien, al nombre glorioso vuestro mil palmas cantará gozoso" (1550-1580) en las *Traducciones Sacras* de Fray Luis de León.

⁵⁴ Bimembre aclarador de la octava, que expresa cómo los amantes rompen en llanto al encontrarse y se produce la comunicación entre ellos sin que exista el diálogo.

Porque siguiendo ufana la vitoria,
a su despecho su afición prosiga,
fortalecer procuran la memoria
con el rigor de ausencia su enemiga.

En tanto gusto, en tan sublime gloria, 260
muestre quien sabe amar a lo que obliga,
sintiendo enternecido un accidente,
si puede declararlo el que lo siente.

Viendo Píramo⁵⁵, asida a sus trofeos⁵⁶,
en una voluntad, dos corazones, 265
de un recíproco amor raros empleos
eran conforme siempre en sus acciones.
Lo que Tisbe librar suele en deseos
pagan del joven bello admiraciones,
dudando dice: « ¡Ay, dulce prenda mía!⁵⁷» 270
queriendo proseguir, enmudecía.

⁵⁵ Después de la primera visión entre los dos jóvenes, comienza una larguísima amplificación del encuentro en el muro. Se han suprimido las palabras que según Ovidio los jóvenes proferían a la pared (*Met.* Lib IV, vv. 73-77). Además, este autor recrea un primer encuentro y posteriormente se produce otro, donde pactan la cita (*Met.* Lib IV, vv. 81-92). Botello, en cambio, lo simplifica recreando un solo encuentro que se dilata en 15 octavas (estrofas 34-59) que ocupan un total de 180 versos, donde reafirman su amor y se condensan también los temores, los celos y recelos de los amantes.

⁵⁶ Entendemos que la construcción "asida a sus trofeos" que hemos separado entre comas, es una subordinada adjetiva con participio, cuyo antecedente es "voluntad".

⁵⁷ Ecos de Garcilaso y su célebre soneto "¡Oh, dulces prendas!", aunque por supuesto, nada tiene que ver en forma y sentido con el soneto X (2010:252) del toledano, que se utiliza aquí para dirigirse a la amada. Para "prenda" Autoridades (1737:357,1) dice que "se llama asimismo la dádiva u don que los amigos o enamorados se dan recíprocamente en señal de la seguridad o fin de su amistad o amor."

35

Cual suele incomparable la ignorancia⁵⁸

en todo defraudar del que delira,

que las cosas que mira de importancia

atiende sin valor, sin alma mira;

275

así, de Tisbe viendo la constancia

que a su felicidad valiente aspira,

en vano al labio impele que provoca⁵⁹,

ilusiones abraza, sombras toca.

36

Mirando la doncella delicada

280

de Píramo el temor que amando hereda,

si de su turbación queda turbada,

sabiendo que es de amor, contenta queda:

«No te acobardes, no», dice alterada,

Amor la infunde aliento porque pueda

285

más viva proseguir en sus temores,

si bien prosigue, así, muerta de amores.

⁵⁸ Se atisban indicios de cierto propósito moral a través de una reflexión personal en esta estrofa, que como en multitud de ocasiones, Botello inicia con un símil. En este caso, se compara la figura del ignorante que no da valor a las cosas, con la situación paralizante que viven los amantes, especialmente Píramo. Puede haber en las palabras del poeta cierto afán vaticinador. El propio Correa (2002:364) en estos mismos términos señala que "una vez más el autor interviene con una observación personal al hilo de los acontecimientos".

⁵⁹ Correa apunta que Píramo, al ver la constancia de Tisbe en el amor, se inunda de felicidad y pone todo su empeño en iniciar una conversación amorosa. Sin embargo, Botello retrasa ese acontecimiento retratando la indecisión y la impaciencia del amante (2002: 364).

37

«¿Por qué a la turbación la luz cediendo⁶⁰,
mostrar tu voluntad procura amando
lo que constante adoras padeciendo, 290
lo que firme padeces adorando,
a tus muchas finezas atendiendo?
¿Cuándo podrá la fe de un amor, cuando
acreditado más a su despecho,
publica el labio lo que siente el pecho? 295

38

Del que vomita inaccesible fuego
amante el corazón libre señala,
treguas pida al temor, pueda el sosiego
el intento templar ardor que exhala.
Estima mi intención premiando el ruego, 300
mi pura voluntad al premio iguala,
obliguen penetrantes tus deseos
de una constante fe raros trofeos.

⁶⁰ Aquí comienza un largo parlamento de Tisbe que se inicia con una serie de preguntas a Píramo y que se extiende desde la estrofa 37 a la 41.

Si el amor que en el pecho reverbera,
 en gusto con mirarse se convierte, 305
 deslumbra la razón si considera
 que vivo, gloria mía, y puedo verte.
 ¿Cómo es posible que una ausencia fiera
 no fue cuchillo airado de tu muerte?
 Mas sin razón te culpo enternecida, 310
 viendo que estuve ausente y tengo vida.

Cuántas veces, mi amor, querido dueño⁶¹,
 el puerto⁶² de tu gracia penetrando
 iba, de su afición seguro el leño,
 por el mar de mis ojos navegando. 315
 Cuántas sin descansar, cuántas al sueño
 no pagan el tributo dulce y blando
 que siempre la memoria ser ordena
 despertador terrible de la pena⁶³.

⁶¹ La estrofa, al tratarse de la intervención de Tisbe, tiene unos tintes claramente dramáticos que resaltan a través de los propios recursos del autor. La anáfora mediante la repetición del interrogativo "cuántas" hasta en tres ocasiones a lo largo de la octava deja patente la tensión de la acción.

⁶² Se trata de una metáfora en la que aparecen los dos términos "puerto" y "gracia", nótese el frecuente uso de las palabras semánticamente inscritas en el campo de la navegación, algo que aunque propio de la época, es una constante en el escritor. Tan solo dos versos después se vuelve a repetir el mismo esquema con una metáfora más que manida "mar de mis ojos".

⁶³ Nos encontramos ante una identificación que relaciona la memoria con un impulsador de la tristeza, melancolía.

Pensaba en mi temor que, por no verme, 320

otro sujeto amabas⁶⁴, sin amarme,
que si pudiera en dichas excederme,
¿en finezas de amor cómo igualarme?

Los recelos que llegan a prenderme,
procuran en mi fe desalumbrarme⁶⁵ 325

no fueron celos, no, de mis recelos;
sin duda pensarás que han sido celos».

Ya de su bello rostro la belleza
a guardar de vergüenza no se atreve,
la fina grana a quien naturaleza 330

quiso sembrar entre la pura nieve⁶⁶,
cuando a los ojos, que a cubrir empieza
mano que a su candor respeto debe
el cristal terso, al paso le salían
mil espíritus vivos⁶⁷ que infundían. 335

⁶⁴ De nuevo encontramos ecos de la fábula de Montemayor en la recreación que hace el autor del encuentro de los jóvenes, de modo que el sentimiento de celos producido por la idea de la existencia de un tercer sujeto que enturbiase su amor es coincidente en ambos: "Cuántas veces de tu olvido,/ triste y temerosa estaba/ y cuántas te imaginaba/ por otra dama perdido/ que menos que yo te amaba."(vv.451-5).

⁶⁵ Este término no se encuentra en los repertorios lexicográficos comunes (*Autoridades y Tesoro*), y tampoco CORDE registra ningún ejemplo, por lo que entendemos que, aunque su significado es evidente, se trata de una formación analógica intuitiva, añadiendo el prefijo *des-* a la palabra *alumbrar*, queriendo significar *desánimo* o *desaliento*.

⁶⁶ A pesar de la larga tradición petrarquista que avala estas metáforas, no podemos dejar de referir la estrofa XIX del *Polifemo*. Son solo palabras que asoman reminiscencias de un cruce de lecturas célebres, pero no es la primera vez que hay cierta relación entre la descripción gongorina de Galatea y la descripción de Tisbe. Citamos el *Polifemo*, la estrofa XIV: "O púrpura nevada, o nieve roja", o la estrofa XIX: "De cuantos siegan oro, esquilan nieve/ o en pipas guardan la exprimida grana" (2013:159-61).

⁶⁷ Las lecturas más conocidas de Garcilaso, aunque haya toda una tradición neoplatónica que recupera este motivo, parece que están más que presentes en Botello como una fuente directa. Coinciden el verbo, el sustantivo y el adjetivo del soneto VIII: "De aquella vista pura y excelente /salen espíritus vivos y encendidos" (2010:50). Todo este tema lo recoge Pegó (2003:5-29). "*Hipertextualidad e imitación (a propósito de los «Espíritus de amor» en Garcilaso*"

43

«Detén, detén la voz, mi bien no ignoro,
-responde agradecido el joven tierno-
siendo tu voluntad, de la que adoro
amorosa pasión, dulce gobierno.
Ocultar a su luz puede el decoro,
la turbación turbada en el eterno
valor de sus estrellas transparentes,
que avergüenzan del sol rayos fulgentes.

340

44

Si del temor, respeto vigilante
debido a su grandeza, se concibe
falta de voluntad, mi pecho amante,
muriendo por amar, amando vive⁶⁸;
qué sublime afición, qué amor constante,
valiente en adorar, firme aperece
las finezas heroicas que señala.
¿Qué sujeto no excedo? ¿Quién me iguala?

345

350

⁶⁸ Adviértase el poliptoton contenido en el endecasílabo.

¿Puede igualarme aquel que temeroso⁶⁹

perdió la vida, el monte penetrando,

por quien el cielo rompe luminoso

en Chipre, Cítrea⁷⁰ suspirando?

355

¿Ni aquel que vuelto en río caudaloso⁷¹,

el reino de Anfitrite⁷² atravesando

bien que celosa de su amor confusa en

los brazos descansa de Aretusa?⁷³

⁶⁹ Encontramos aquí el mito de Adonis y Venus, muy popular en la época. Adonis, hijo de Mirra y Tías, que murió corneado por un jabalí, que algunos pretenden que era Ares, celoso por la relación entre Venus y Adonis, o bien Apolo, que quiso vengar a su hermano Erimanto. A Adonis están ligadas varias flores, como la mirra o las anémonas, además de las rosas, blancas en un principio, que se tiñeron de rojo por la sangre de Venus, herida al intentar socorrerle. A él consagró Venus los famosos jardines de Adonis, constituidos por plantas que las mujeres sirias regaban con agua caliente, por lo que nacían y morían rápidamente, simbolizando la muerte de Adonis. (Falcón *et al.*, 1997:14-15)

⁷⁰ Venus, diosa del Deseo, surgió desnuda de la espuma del mar y, montada sobre una concha marina, arribó a la orilla de la isla de Citera (Graves, 2005:59). Cítrea portanto, es uno de los nombres que recibe esta diosa.

⁷¹ Se refiere en este caso a Alfeo, hijo de Océano y Tetis. Alfeo es el nombre que recibe un diosrío que discurre por el Peloponeso, entre la Arcadia y la Élide, y que se unió en amor con la ninfa Aretusa en Sicilia, tras haberla seguido desde Élide, fluyendo bajo el mar. (*op. cit.*, 33)

⁷² Anfitrite es el nombre que recibe la mujer legítima de Poseidón, con fama de ser una mujer muy celosa, no tiene sin embargo, leyenda propia. (*op. cit.*, 45)

⁷³ Ninfa del Peloponeso, que fue transformada en fuente por haberse negado, sin éxito, a ceder a los requerimientos amorosos del diosrío Alfeo (Falcón *et al.*, 1997:75)

Suele obligar mi amor de adonde al Polo⁷⁴ 360
 septentrional el fuego le embravece,
 adonde eternamente brama Eolo⁷⁵,
 dando nombre a los montes⁷⁶ que engrandece,
 después que a su valor el mismo Apolo
 mendiga rayos, su laurel le ofrece 365
 ya como alguna vez no habita el suelo
 el planeta que rige el primer cielo.

⁷⁴ Según Correa, Botello "recurre a la mitología clásica como saber universal y cantera inmensa apta para todo tipo de posibilidades teóricas y prácticas de no importa qué doctrina amatoria". Además apunta que para destacar el valor universal de la pasión que siente Píamo, "superior a la de cualquier mortal o mito, sigue con la hipérbole y supone que su amor es conocido por todos" (2002:368). Como hemos anticipado, este poeta además tiene cierta inclinación por los términos topográficos, por señalar las coordenadas geográficas y demás terminología del estilo, y entendiendo "Polo septentrional" como el comúnmente conocido como Polo Norte, y allí "adonde eternamente brama Eolo", como las islas Eolias, a las que da nombre, entendemos que Botello utiliza en estos versos una perífrasis para realzar la hipérbole que envuelve el inmenso amor del joven, conocido de *norte a sur*.

⁷⁵ Pérez de Moya, en su *Filosofía Secreta*, narra que "por Eolo entienden la razón; por los vientos, los deseos sensuales del hombre". A este respecto, Virgilio en su *Eneida* (1,52 y siguientes), dice que si Eolo, desde su alta torre "no amañase las sañas de los vientos llevarían consigo rastrando por el aire, el mar y las tierras y el cielo, significa que la razón, si no amansase o sujetase los deseos del mal apetito, algunos del todo quitándolos, otros templándolos y midiendo menos de lo que ellos quieren, perecerían todas las cosas, no los refrenando con algo, el ser perdería y a los otros hombres destruiría." (1995: 328-9).

⁷⁶ La morada de Eolo y las de sus seis hijos han sido identificadas con las islas Lípari, y Eolia, y en especial con Strómboli (Falcón *et al.*, 1997: 204).

47

Afición no señala tan divina,
de quien el lago Estigio visitando
en el templo murió, la peregrina 370
beldad de Policena⁷⁷ idolatrando,
ni de la luz fulgente Matutina⁷⁸
precursora de Febo, arrebatando
al mancebo gallardo, de la estrella
que es madre de Menón, cándida y bella». 375

48

«Conozco lo que llegas a mostrarme
-responde Tisbe alegre- con mi suerte
bien podré, dueño amado, aventurarme
a decir que bien puedo merecerte,
si empeñas tu afición solo en amarme, 380
echa el resto mi fe solo en quererte,
si es tan firme tu amor que excede al arte,
sino excederte en él puedo igualarte⁷⁹».

⁷⁷ Referencia a los amores de Aquiles y Políxena. Tras la muerte de Aquiles y según *Met.* XIII, Políxena es sacrificada sobre la tumba de Aquiles a cargo de Neoptólemo.

⁷⁸ Alusión a la Aurora, madre de Memnón que fue asesinado por Aquiles y como consecuencia, las lágrimas de la madre son identificadas con el rocío (Correa, 2002:368).

⁷⁹ Directamente relacionado con la pregunta planteada por Píramo en la estrofa 44 (v.351): “¿Qué sujeto no excedo? ¿Quién me iguala?”, que si bien parece ser una pregunta retórica, en esta octava, (5 octavas más tarde) obtiene respuesta en boca de la enamorada.

Después que a Tisbe de un contento nuevo

queda el pecho colmado de alegría, 385

el verse facilitan, cuando Febo

llevase a las Antípodas el día⁸⁰.

Callando muestra el infeliz⁸¹ mancebo,

lo que siente pensando que podría

gozar del Himeneo Venturoso⁸², 390

en tálamo de amor dulce y sabroso.

⁸⁰ En este verso se produce el pacto para el encuentro nocturno, donde el autor vuelve a recurrir al uso de términos geográficos (*Antípodas*) para referirse, en este caso, a la llegada de la noche.

⁸¹ Adjetivo que se utiliza como una anticipación, puesto que en este punto de la narración, no existirían elementos para juzgar a Píramo como un "infeliz mancebo". Teniendo en cuenta que el joven alcanza en estos versos el punto más álgido de su felicidad, como atiende el verso "queda el pecho colmado de alegría" (v.385), solo podría juzgársele de ese modo teniendo en cuenta el final luctuoso.

⁸² Según Pérez de Moya, "Hymineo no es cosa alguna que sea dios de las bodas, como no haya tal divinidad. Mas los gentiles, según sus opiniones o principios poéticos, para todas las cosas dieron dioses, como no pudiesen haber algún dios que para todas las cosas bastase" (1995:314), pero en cierto modo, Grimal (2008:268) explica que también Himeneo podía ser un joven ateniense de extraordinaria belleza, hasta el punto que podía confundirse con una muchacha, o en otras versiones, un joven hermoso que había muerto el día de su boda, quedando por ello su nombre unido a la ceremonia nupcial. Este pasaje puede resultar quizás ambiguo, pues no parece que Botello esté refiriéndose exactamente al matrimonio, sino que más bien se sospecha un deseo de gozar, no tanto un estado de unión matrimonial, sino más bien, una unión carnal. Así un poco más adelante, podemos reparar en el término *tálamo*, que Covarrubias (2003:951) ya define como "el lugar eminente, en el aposento donde los novios celebran sus bodas, y reciben las visitas y parabienes, significa algunas veces la cama de los mismos". Bien es cierto que Botello no rompe los convencionalismos de la época, pero no encontraríamos desacertado encontrar el lugar para una doble lectura de los versos.

50

Ufano se promete la vitoria,
que el rigor de su estrella le convierte
en caso triste de funesta historia⁸³,
¡qué desdichado fin, qué dura suerte!

395

No como imaginaban de su gloria,
el puesto señalaron de su muerte
en la fuente del árbol, cuyo fruto,
entonces, su candor vistió de luto.

51

Contentos se despiden, siendo amargos
los que sus esperanzas animaban,
en instantes de ausencia, siglos largos
de tormentos sus ojos molestaban.

400

Ya no ciego el Amor, un lince, un Argos,⁸⁴
viendo el daño fatal que procuraban,
de tristeza los triunfos no celebra,
el pasador arroja, el arco quiebra⁸⁵.

405

⁸³ De nuevo, el poeta anticipa el desenlace desgraciado de estos amantes. Aparecerán en la escena la *fuentes* y el *árbol* donde se habían citado Píramo y Tisbe, que será escenario de su muerte. La octava está cargada de grupos sintagmáticos con un valor semántico negativo como "funesta historia", "desdichado fin", "dura suerte", "caso triste".

⁸⁴ El Amor ha pasado, por tanto, de ser ciego a ser un Amor cauteloso, vigilante y necesariamente atento a los peligros. Encontramos similitudes con los versos de la fábula de Silvestre, en un pasaje muy cercano a este expresa la misma idea: "El deseo que traía/ de verse ya con aquella/ que por que su alma se ardía,/ le hace tener por vella./ más ojos que Argos tenía" (1938: 228).

⁸⁵ De acuerdo con Correa, Botello precipita la acción pero antes nos deleita con una muy lograda escena en la actitud del Amor, Cupido, que previendo el final y lamentándose del resultado de quienes son sus fieles seguidores, rompe el arco y con violencia tira del pasador como si ya no quisiera flechar a ningún otro. (2002:370)

Agora ninfa hermosa, heroicamente⁸⁶

me anima con la pluma soberana

de aquel en cuya vega eternamente 410

el licor de Aganipe corre y mana⁸⁷.

Si con él, que acredita cuerdamente

peregrino valor, me adorna ufana,

siendo gloria de Pindo⁸⁸ su trofeo,

canora emulación seré de Orfeo. 415

⁸⁶ Inicio que el propio Botello entronca con la tradición heroica y épica, no solo por el contenido del verso, sino porque la octava al completo es una reelaboración en la que resultan coincidentes palabras y frases enteras con las octavas iniciales del canto III de *Os Lusíadas*. No son de ningún modo las primeras relaciones textuales con Camoens, pero sí evidencian una influencia más que contrastada. Quizás pueda tratarse incluso de un elogio consciente al poeta lusitano y no simplemente una comparación con Orfeo. Tampoco ha de extrañar en un Botello que se nutre de lecturas básicas e imprescindibles, que no dejan de aflorar de una forma muy literal y poco asimilada: "Põe tu, Ninfa, em efeito meu desejo,/ como merece a gente lusitana;/ que veja e saiba o mundo que do Tejo/ O licor de Aganipe corre e mana./ Deixa as flores de Pindo, que já vejo/ banhar-me Apolo na água soberana; /senão direi que tens algum receio/ que se escureça o teu querido Orfeio" (1992: 59).

⁸⁷ De acuerdo con Egido (2002:95-96), las musas fueron un tópico constante en los *laude litterarum*, y tanto en Italia como en España, abundaba su uso enmarcado en la alegoría de los viajes y la topografía parnasiana, así como en Los Laureles de Apolo y las Fuentes de Aganipe. El uso del término "ninfa" (v. 408) en vez del de "musa", puesto que Pérez de Moya considera que las ninfas eran de una linaje más bajo que los dioses, y atribuye "lo celeste parece corresponder a las musas y al terrestre el de las ninfas" (1995: 433-7), cobra sentido según Egido, ya que "la sinonimia se fue haciendo familiar a partir de Garcilaso y de Boscán, y la confusión entre ambas fue de moneda corriente".

⁸⁸ Es un monte de Tesalia, no se refiere como insinúa Pedro Correa (2002:391) al mito, sino al monte "ligado a tradiciones míticas".

53

Después que coronado de guirnaldas
el amante de Daphnes⁸⁹, que en su frente
vencen rubís, deslustran esmeraldas,
las partes penetraba de Occidente,
después que fortalece las espaldas 420
del elemento puro y transparente,
de ardientes rayos con radiantes tiros,
midiendo rumbos y contando giros⁹⁰.

54

Las celestes esferas ilustrando,
mostraba sus fulgentes arreboles, 425
entre campos de nácar ostentando
bellas nubes en claros tornasoles.
Los paralelos últimos vagando
terminan sus lucientes girasoles,
ya según el crepúsculo asomaba 430
en el salado argento⁹¹ se ocultaba.

⁸⁹ Descripción de la llegada de la noche. Apolo, amante de Dafne, se esconde y se hace próximo ya a Occidente, mientras que desaparece en el mar. Botello diseña una imagen del sol escondiéndose en el mar. Lo indican también los colores que aparecen en la descripción de Apolo "vencen rubís, deslustran esmeraldas" (v. 418).

⁹⁰ Recurre de nuevo al uso de términos náuticos. Según *Autoridades*, rumbo es "la división del plano del Horizonte, que se hace en diferentes partes iguales, que se describen en la Rosa Náutica o Cartas de mareas, para gobernar los viages de cualquiera embarcación".

⁹¹ Encontramos esta metáfora también en la *Fábula de Faetón* del Conde de Villamediana (v.1344): "cuanto contiene el mar salado argento" (Gutiérrez, 1999:259).

55

Tiende la noche en partes ordinarias
el velo que ha sembrado diligente
de lúcidas estrellas, luminarias
con que se adorna el globo transparente.

435

Del fulgor que ofrecía en partes varias
mostraban esplendores claramente
a la tierra y al mar, que fuera entre ellas
estrella el sol, y soles las estrellas⁹²

56

Tisbe, que de su bien alarde hacía,
siguiendo acciones de su fe constante,
se alegraba en la noche, claro día,
en que espera que amor quede triunfante,
viendo que su padre le ofrecía,
entonces su cuidado vigilante,
el sentido más noble⁹³, el que es más fuerte,
en brazos de la imagen de la muerte.

440

445

⁹² Debemos destacar el colorismo de estas dos estrofas (54 y 55), que se proclama a partir de Góngora como una característica fundamental de la nueva fábula mitológica. Resulta muy plástica y especialmente bella la visión que recrea el poeta sobre la caída de la noche, que se apoya en términos como "celestes", "fulgentes", "nácar", "claros tornasoles", "lucientes", "luminarias", y, otros como "crepúsculo" o "argento". Bajo la influencia culterana, da prioridad a lo estético y parece seguir la estela del poeta cordobés, que según Ponce, "se insertaba como ningún otro en un momento estético que concede absoluta primacía a *lo visual*" en algunos pasajes del Polifemo (2013:72).

⁹³ Se deduce que el "sentido más noble" alude al amor paterno. Encontramos que el binomio "amor-muerte" en este caso adquiere una dimensión simbólica de carácter anticipatorio.

57

Sale siguiendo su esperanza vana
y apenas el coturno⁹⁴ delicado
en el campo estampaba, cuando ufana 450
llega al puesto del árbol señalado,
y viendo el agua que la fuente mana,
vaticinando a Píramo olvidado
de prometidas glorias, ya preciente⁹⁵
que aumentaran sus ojos la corriente. 455

58

Si piensa que le ve, temiendo empieza
a dudar de su bien en su mudanza,
nacen de un parto el gusto y la tristeza;
verdugo del amor es la tardanza.
Ya se anima, ya tiembla, ya tropieza, 460
cuando más le animaba la esperanza,
culpaba la esperanza en el disgusto,
fue siempre el esperar pensión del gusto.

⁹⁴ Del lat. *cothurnus*. Ha sido siempre un término estrictamente culto (Corominas y Pascual, 1980:232). Es necesario señalar que el *coturno* es un término que designaba dos tipos distintos de calzado: uno alto, propio de la tragedia, y otro bajo, usado por cazadores y atribuidos a las divinidades (Ponce, 2013:297).

⁹⁵ Pocas confusiones lingüísticas encontramos en esta primera obra de Botello, puesto que en su segunda etapa serán más frecuentes. Si no se trata de un error de impresión, que no parece, Botello habría podido olvidar corregir esta confusión. Ocurre lo mismo con términos como “celosías” y “doceles”.

59

Mirando su hermosura, viendo estaba

Diana que la luz se escurecía , 465

rayos en su temor no mendigaba

que de pura vergüenza se encendía,

ya, según el contento que mostraba

mil abriles la tierra producía,

depositando en respirantes flores 470

perlas del Sur y de Pancaya olores⁹⁶.

60

El sosiego que muestra, ser merece

alegre suspensión del pensamiento,

la música del agua bien parece

clara lisonja del terrestre asiento, 475

saludable al cuidado se le ofrece

la consonancia del ligero viento,

si al mismo paso aquel rumor se escucha

que con plantas blandamente lucha.

⁹⁶ Hay referencias a estos conceptos en el *Viaje del Parnaso*, de Miguel de Cervantes (1997:118): "me puso de un pradillo, que exhalaba/ de Pancaya y Sabea los olores"(cap. IV, vv.44-45), o: "perlas del Sur, Sabea sus olores" (cap. IV, v.205) Pancaya es una región de la Arabia, célebre por los aromas que produce, de la cual cantó Virgilio en el Lib. II de las *Geórgicas* (v.139): "totaque thuriferis Panchaia pinguis arenis" (1994:130). También hay referencias posteriores en la obra de Lope de Vega, en *La Vega del Parnaso*: " los olores divinos que Pancaya/ expira de sus plantas aromáticas/ el ámbar que en el mar del Sur se cría" (1993:31).

61

Los campos y los prados que animaba 480
rinden a su valor tiernos despojos,
donde su nieve cándida estampaba
nacen hermosas flores a manojos,
después que sin aliento suspiraba,
cobarde el corazón tristes los ojos, 485
el rostro del temor descolorido,
el amor temeroso de encogido.

62

Miraba una leona, que bramando,
rompiendo el campo, horrenda, acelerada,
el puesto que habitaba penetrando, 490
venía con la boca ensangrentada.
Entonces, más confusa, delirando,
huyendo deja el manto⁹⁷, de turbada,
el manto deja que, con fin violento,
de dos muertes ha sido el instrumento. 495

⁹⁷ El manto se identifica en esta historia como causa de la muerte. En las versiones de la fábula, se utiliza a modo de sinónimos "manto" y "velo" indistintamente, y de este modo, Sánchez de Viana (1990:123) escribe: "huyendo se le cae de encima un velo" (v.184) y en la estrofa inmediatamente posterior: "y el manto ensucia y rasga que caído" (v.187). Ovidio emplea "velamina" para referirse a este complemento: "dunque fugit tergo velamina lapsa reluquit" (v.101).

63

Bien como el toro que en el coso brama⁹⁸,
sin que poder humano le sujete,
vertiendo espuma en cólera se inflama,
hundir el mundo en su furor promete,
indómito procura el que le llama 500
fatal ruina, ciego le acomete,
la capa coge que furioso abraza,
deshace, muerde, rompe y despedaza.

64

Así la fiera cuando más se enoja,
deslumbrado el valor, el poder ciego, 505
al manto se abalanza cuando arroja
la boca sangre, si los ojos fuego.
Después que con mancharle desenoja,
ya con menos rigor, con más sosiego,
procura mitigar la sed ardiente 510
en la sonora plata de la fuente⁹⁹.

⁹⁸ Se compara el despedazamiento del manto, con el de la capa de aquel que acomete al toro, cuando este sale furioso de la plaza.

⁹⁹ Aunque se trate de una metáfora frecuente en la poesía del Siglo de Oro, no podemos dejar de mencionar el eco polifémico, aun (y tal vez por ello) encontrándola en contextos bien diferentes: "la ninfa, pues, la sonora plata/ bullir sintió del arroyuelo apenas" (2013:164). Bien explica Ponce que se trata de una "metáfora cristalizada en la dicción aurea.

65

A seguir del cristal, el que sentía,
saludable ruido se provoca,
a los vientos corriendo desafia,
apenas llega cuando el agua toca, 515
haciendo al beneficio tiranía,
enturbia la corriente con la boca
que sórdida dejó de rojo oscuro
con impuro licor el cristal puro¹⁰⁰.

66

Manchando guijas¹⁰¹, deslustrando arenas, 520
del agua cristalina retirada
atravesaba un bosque, donde apenas
el planeta mayor¹⁰² conoce entrada.
Sintiendo su crueldad flores amenas,
desmayan de temor, viendo que airada 525
del bosque, que volando discurría,
laberintos graciosos deshacía¹⁰³.

¹⁰⁰ Nótese el fuerte contraste entre los adjetivos puro-impuro: el primero para referirse a la sangre; el segundo, para referirse a la claridad del agua.

¹⁰¹ Covarrubias atiende a que este término era frecuente en Aragón y Castilla, y viene a significar "especie de guisantes" (2003:669).

¹⁰² Alusión al sol.

¹⁰³ El pasaje de la leona (fiera asesina que causa la muerte de los amantes) se narra en cuatro estrofas (62-64), donde se reproduce en primer lugar (62), la aparición de la leona en escena, a la que sigue en la estrofa posterior (63), una comparación entre la fiera destrozando el manto de Tisbe y el ritual del toro en el ruedo y a su vez, la lucha entre el hombre y la fiera. En tercer lugar (64), se profundiza en la rabia del animal, para continuar con la visión de la leona mitigando su sed en la fuente, y por último (66), el autor recrea cómo se adentra esta en el bosque. Como vemos, Botello constituye en estos versos una extensa y detallada ampliación.

67

Tisbe, que recelosa de su muerte
ya toda confusiones parecía,
viendo abierta la tierra, se convierte 530
el daño en bien, la pena en alegría,
pensando más contenta con la suerte,
que por guardarla entonces se abriría,
desmiente del temor fuerzas extrañas,
obligada se arroja en sus entrañas¹⁰⁴. 535

68

A Píramo, que al árbol se acercaba,
un abismo de penas, un portento,
un presagio cruel le molestaba,
asombro de su amante pensamiento,
parece que de sí se enajenaba, 540
ignorando la causa del tormento,
cuando más fuerte en el temor tropieza,
el temor no igualaba a la tristeza.

¹⁰⁴ En todas las versiones, primero Tisbe huye a refugiarse y luego aparece la leona, sin embargo, Botello realiza en este tramo una alteración significativa en el transcurso de la acción.

Si bien en la que tiene le acompaña,
temblando, no procura asegurarse 545
del corazón, sospecha que se engaña,
mas, ¿cuándo el corazón suele engañarse?
Al puesto llega ya, se desengaña
con lo que ve, que llegan a mirarse
los sentidos absortos de insufribles, 550
los cuidados cobardes de insensibles¹⁰⁵.

Puesto que el manto, que sin alma mira,
bañado en sangre, el sentimiento apura,
en el daño temiendo, que le admira,
espera en su esperanza mal segura, 555
mas cuando de su pena se retira,
que es cierta su desdicha, le asegura
la esperanza infeliz, viendo estampadas
de la fiera en el campo las pisadas.

¹⁰⁵ Aunque semánticamente comprensible, el autor hace gala de algunos recursos estilísticos a lo largo de esta estrofa. Nótese como el poliptoton y la repetición del mismo lexema es persistente sobre todo en el final de algunos versos, en el que al poeta le basta con añadir un prefijo, al tiempo que está generando una oposición conceptual: “engaña”, “engañarse” y “desengaña” (vv. 546-8). Por otra parte la estructura det+N+Sprep se repite para dar énfasis a la situación de incertidumbre, temor y presagio que atraviesa Píramo.

Pensando en su temor el firme amante, 560
 que es de Tisbe la sangre que en sus brazos
 diera el postrer¹⁰⁶ suspiro al mismo instante,
 con la Parca feroz¹⁰⁷ luchaba a brazos,
 ya por diversas partes palpitante
 del pecho el corazón sale a pedazos, 565
 apenas a coger el manto acierta,
 cierto testigo de su vida incierta.

«¿Por qué siempre tirana con mi suerte,
 -dijo-, mi grave daño no te altera,
 Fortuna, la sentencia de mi muerte 570
 publicas con probanza tan ligera?
 De una valiente fe, de un amor fuerte,
 un deseo que firme persevera,
 a muerte sin probanza condenado,
 ¡qué probanza mayor de un desdichado! 575

¹⁰⁶ Del lat. *postrēmus*, es más frecuente que *postrimero*, que va quedando reservado para la poesía: Góngora emplea ambos, pero sólo *postrero* se halla en el Quijote, en Ruiz de Alarcón y en Covarrubias. Estos términos pertenecen al lenguaje noble y literario, y desde el Siglo de Oro pierden terreno constantemente hasta el presente. *Postrero* podría ser un derivado de *posterus* (“siguiente”, “posterior”) o de su comparativo *posterior*. (Corominas, 1981:622).

¹⁰⁷ Átropos, hermana de Cloto y Láquesis, era aunque la más menuda de tamaño, la más terrible de las tres parcas. Este mito parece estar basado en la costumbre de tejer marcas de la familia asignando un lugar a los recién nacidos en la sociedad. Pérez de Moya (1995:639-640) narra que “tenían los antiguos que no solo no se podía hacer alguna cosa sin la voluntad de las Parcas, mas aun la vida de los hombres estaba en la mano de estas tres hermanas. Dícese Parcas, por antífrasis, porque a ninguno perdonan, porque dicen que en naciendo el hombre hilan su vida en una rueca: Clotho da la estopa, o tiene la rueca: Lachesis la hila: Átropos corta el hilo”.

73

Si mi lástima escuchas, fiera aleve,
deja, deja la presa, si el violento
curso que llevas mi desdicha mueve,
te seguirá veloz mi pensamiento,
si por mirar que muerto no se atreve, 580
el alma llevas, desmintiendo el viento,
dejando el cuerpo en tan confusa calma,
lleva contigo el cuerpo, o deja el alma.

74

El paso abrevia, que mi muerte alarga,
a correr tan ligera te dispone 585
tu fuerte pecho, mas tan dulce carga
al más débil ánima, espuelas pone.
Por qué, fiera, por qué, si no te carga,
a mi deseo tu rigor se opone,
así se fortifica, así resiste 590
mi voluntad, bastaba ser de un triste.

75

La hermosura mayor quitaste al mundo,
el espejo quebraste en que miraba,
de un portento de gracias sin segundo,
las más fulgente luz que le alumbraba.

595

El sujeto quitaste más profundo,
el Fénix que en amor más se abrasaba;
¡dos muertes, fiera indómita¹⁰⁸, causaste
con una vida sola que quitaste!

76

Estrellas, cielo, prado, plantas, flores,
monte, bosque, cristal, no fue de olvido
el no mostraros todos defensores
en envidia de su luz; de envidia ha sido¹⁰⁹
de sus ojos, divinos resplandores
dejaban al del cielo escurecido;
sus mejillas de nieve, al bosque ameno
más de desmayos que de flores lleno.

600

605

¹⁰⁸ Culminan aquí las tres estrofas dirigidas a la leona (73-75) , a través de un *excursus* que dirigió Píramo a la Fortuna (est.72, v.570).

¹⁰⁹ Píramo realiza un reproche directo a los elementos de la naturaleza, por no haber salvado a su amada.

77

Siendo, divino cielo, mi tardanza
la causa de su muerte solamente,
siendo el trágico fin de mi esperanza, 610
me quejo de la fiera injustamente¹¹⁰.»
Desea proseguir pero no alcanza
bien que le anime, alma que le aliente¹¹¹,
anhelando en las quejas que despide
desmayada la voz, el suelo mide. 615

78

Mas como la crueldad de pena tanta
impele el corazón a que prosiga,
ya del ardor las voces que adelanta
mueve obligado, si movido obliga,
cobarde tiembla, airado se levanta, 620
y viendo que el dolor no se mitiga,
testigo de su muerte acelerada,
furioso en el dolor, saca la espada.

¹¹⁰ El joven se culpa por su retraso, como ocurre en la mayoría de las versiones. No podemos olvidarnos de la fábula gongorina (1998, II:400): "En esto llegó el tardón/ que la ronda le detuvo" (v. 353-354).

¹¹¹ Estructura bimembre en este verso (v. 613) y el último de esta octava (615), que pretende una fijación conceptual del estado del amante y sus necesidades.

79

«Hermosa noche, por mi mal serena¹¹²,
descubridora de mi agravio fuerte, 625
claras luces, testigos de mi pena,
elementos, jueces de mi muerte,
si riguroso el hado me condena,
sepan que se conjura con mi suerte.
Publicad, publicad, que mi cuidado 630
como constante, ha sido desdichado.»

80

Dijo, muerto el poder, la voz difunta,
triste el amor, el hado satisfecho,
en el pecho leal, la aguda punta,
a la espada cruel se arroja el pecho, 635
animando la fe, los brazos junta,
llamando a Tisbe en lágrimas deshecho,
vuelve las blancas flores coloradas
el licor de sus venas desangradas.

¹¹² Píramo se dirige a la noche, que al hilo de las palabras de Correa es testigo mudo e impasible del terrible suceso, "hermosa y serena a la manera de fray Luis; va a ser "descubridora de mi agravio fuerte" (v.625). También tiene un recuerdo para los luceros nocturnos que han sido y son involuntarios testigos de sus últimos instantes. Ellos van a ser jueces de su muerte" (2002:379).

81

Tisbe se acerca, en lo que ve repara, 640
sin ánimo el valor, muerto el sosiego,
se le yelan las venas, ¿quién pensara
ver helarse la sangre en tanto fuego?¹¹³
Si por ver muerto a Píramo, declara
que no pierde la vida el lince ciego, 645
por lo que mira en su lealtad infiere,
que solo vive por sentir que muere¹¹⁴.

82

Si a Píramo el dolor no deja hablarle,
ya con ver su deidad, vive muriendo,
cuando la hermosa Tisbe con mirarle, 650
muriendo por morir, muere viviendo¹¹⁵.
Si el aliento vital llega a faltarle,
piensa que resucita, mas queriendo
ceñirse con sus brazos amorosos,
los de la muerte abraza rigurosos. 655

¹¹³ Contraste entre el frío y el hielo que le produce la conmoción al ver a su amado muerto y el fuego de la pasión que siente. El frío naturalmente puede extenderse a la muerte, pues todo el final gira en torno a esta.

¹¹⁴ Paradoja mediante la cual la voz lírica expresa el dolor profundo que siente la joven al descubrir la terrible desgracia.

¹¹⁵ Intensifica aún más el carácter paradójico del verso 649, contiendo a su vez el poliptoton: “muriendo por morir”.

Tisbe, que su tormento está mirando
 procuraba mostrar que si vivía
 por mares de desdichas navegando,
 era solo sentir que no sentía.

Al cielo daba voces, arrancando
 las hebras de oro que el Amor cogía,
 el Amor, que en las mismas ensartaba
 las finísimas perlas que lloraba¹¹⁶.

660

«¿Por qué, querido dueño, dulce amigo?
 ¿Por qué, -dijo-, rompéis la fe que os muestro,
 vos gloria mía, vos cruel conmigo?
 ¿Conmigo? Siendo inmenso el amor nuestro,
 cuando a querernos más que a mí me obligo,
 quiera mostrarse el hado tan siniestro.
 ¡Pena atroz, rigor fuerte, caso grave,
 que lo que empieza amor la muerte acabe¹¹⁷!

665

670

¹¹⁶ Botello quiere decir que a la vez que Tisbe se arrancaba los cabellos, caían sus lágrimas sobre estos. Bien es cierto que se trata de una imagen llamativa que reproduce una visión plástica de esta escena, pues nos representa al Amor ensartando las "perlas" (lágrimas) en el cabello, lo cual tendría sentido para un lector de la época, ya que era usual adornar el pelo de la mujer siguiendo la "moda del peinado en forma abultada a base de melena decorada con joyas y lazos" (Puerta Escribano, 2008: 72).

85

Agora¹¹⁸ que mi fe con firmes lazos,
facilitando glorias del trofeo,
por daros solo en uno cien abrazos
procuraba tener los de Briareo¹¹⁹,
ahora que pensaban en mis brazos
ser adorno sublime de un deseo,
sufren males, ven daños, lloran penas,
mis esperanzas de consuelo ajenas.

675

86

Ahora que en tormenta tan notoria
lleva el aire la voz, que al aire entregan,
ahora que les falta el de mi gloria,
por el mar de mis lágrimas navegan,
ahora que desmaya la memoria
en ondas de desdichas que me anegan.
¡Mal terrible, gran daño, dolor fuerte,
que atreverse al amor pueda la muerte!¹²⁰

680

685

¹¹⁷ Botello pone en boca de Tisbe numerosas estructuras trimembres, que expresivamente, aportan claridad dentro del dolor y del caos del pasaje, y no sabemos si por coincidencia o por decisión del autor, este tipo de construcciones se dan mayoritariamente en este monólogo.

¹¹⁸ La repetición de esta palabra, "ahora", se produce en esta octava y la siguiente (85 y 86) hasta en 5 ocasiones. Se trata por tanto de una anáfora que puntualiza el tiempo concurrente en contraste con lo que hubiesen sido sus deseos, a la par que enfatiza el dolor presente.

¹¹⁹ Briareo fue un gigante de cien manos, uno de los primeros hijos de la Madre Tierra, (Graves, 2005:40). Con esta metáfora se da a entender que Tisbe, en su desesperación, ansiaba tener cien brazos para abrazar con ellos a Píramo.

Entonces abrasada en su esperanza,
 resuelta en el dolor cual rayo ardiente,
 si bien furiosa al cuello se abalanza, 690
 el cuello ciñe Tisbe dulcemente.
 Lo que no pudo en vida, en muerte alcanza,
 vuelve abrazarle, besa tiernamente
 el labio helado, quiso Amor que muerto,
 fuese su boca de su aliento el puerto ¹²¹. 695

«Padre, pues tan cruel, -dice temblando-¹²²,
 fuiste la causa de tan terrible efeto,
 que no fuese mi dueño procurando
 un mozo tan galán como discreto.
 Venid padre, venid, considerando 700
 que si a morir con causa me sujeto,
 no morirá la fe, que una fe pura,
 amando eternamente se asegura.

¹²⁰ Construcción ambigua, aunque no presenta problemas de sentido, sino más bien, la actitud de Tisbe en el enunciado. La modalidad oracional que refleja la *princeps* es una oración interrogativa: “¿Que atreverse al amor pueda la muerte?”, por lo que entonces, se trataría de un “que” enfático sin ningún valor relacionante. Debido a las construcciones análogas en las estrofas anteriores, entendemos que es un período exclamativo que comienza con la estructura trimembre y que tiene fin con el de la octava. Seguimos planteándonos, aún con todo, si en la lectura que ofrecemos, la palabra “que” actúa, de nuevo, con valor enfático o bien pudiera ser una conjunción enunciativa de la trimembre con el verbo “ser” elíptico en su tercera persona, del tipo: “(es) un mal terrible, (es) un gran daño, (es) un dolor fuerte/ que atreverse al amor pueda la muerte”.

¹²¹ Elemental metáfora que expresa el beso que da Tisbe a Píramo, ya muerto, mostrando la boca de la joven como el puerto al que llega el último aliento de su amado.

¹²² La estructura de estas dos estrofas (88 y 89) está reelaborada a partir de Montemayor (2012:340). En ambos, se produce una variación del texto ovidiano, donde se dirige a los dos padres conjuntamente, y a los de Píramo, y sin embargo, en este caso, se produce una serie de reproches al padre únicamente: "fuiste la causa de tan terrible efeto" (v. 697).

89

Y vos, piadosa madre, en este día,
si el caso os mueve de los dos difuntos, 705
en una sepultura helada y fría,
haced que depositen los dos juntos.
Sepa el mundo que viven, madre mía;
que los que han sido del amor trasuntos,
suelen triunfar sin resistencia alguna 710
de la muerte, de envidia¹²³, y de fortuna.»

90

Precipitada en su tormento fiero,
como en deseos, en la fe constante,
a la punta se arroja del acero
que a la espalda le sale de su amante¹²⁴. 715
Después que al corazón más verdadero,
la herida le traspasa, penetrante,
viendo muertos los dos que más se amaron,
los campos y los montes se enlutaron.

¹²³ En la *princeps* figura la voz “embia”. Es más que evidente que por el contexto y por la ausencia total de sentido es necesario reponerlo por el vocablo “envidia”.

¹²⁴ Nótese el detalle de que aparecen los dos amantes clavados en la misma espada. No es así en Ovidio (*Met.* Lib. IV, vv. 162-163).

Agora, musa¹²⁵ opuesta a torpe olvido, 720
 disculpa la materia, declarando
 que fuera atrevimiento conocido
 presumir competencia procurando,
 si no, ignora el valor que siempre ha sido
 obedecer el pecho, no acertando. 725
 Más noble que acertar, no obedeciendo;
 bien pude obedecer, no compitiendo.

Que fuera claro engaño considera,
 oponerme a la luz resplandeciente,
 que ilustre en el estilo reverbera 730
 del gran Montemayor¹²⁶ siempre eminente,
 del más corto raudal, sin duda fuera,
 competir con Neptuno la corriente
 con el rayo veloz, débil centella,
 al resplandor del sol, opuesta estrella. 735

¹²⁵ Botello pone fin a la historia dirigiéndose a las musas e incorpora, de nuevo, como en las estrofas del inicio, el tópico de la *falsa modestia*.

¹²⁶ Como se ha visto a lo largo del estudio, esta mención a su compatriota no tendría una dimensión únicamente simbólica y de puro elogio, sino que podría ser sintomático de un guiño hacia el texto del portugués, que sin duda, ha estado presente en la confección de esta obra.

Solo puede vencerle la elocuencia¹²⁷
 del que con fama al orbe dilatada,
 el asunto ilustró, del que a Valencia
 sublima con la sangre y con la espada.

No la pasión inclina la excelencia, 740
 mi pluma en su alabanza acreditada,
 no recíproco amor, estilo claro,
 sujeto peregrino, ingenio raro.

FIN

¹²⁷ Para finalizar, el autor mediante una perífrasis expone aún en mayor estima, más que a cualquier otro, a un sujeto valenciano, que según Cossío (1998:403) posiblemente fuera el escritor Andrés Rey de Artieda, pero del que no revela su identidad. El mismo Cossío indica, y estamos de acuerdo, que tan solo hay una minúscula referencia a Píramo y Tisbe en su obra *Los amantes*, no comparable a la fábula de Montemayor, y sin embargo, Botello le da mayor valor.

**PARTE III. ESTUDIO DE LAS *RIMAS VARIAS* DE
MIGUEL BOTELLO DE CARVALLO (1646)**

1. Las *Rimas varias* de Miguel Botello de Carvalho (1646)

1.1 La génesis de las *Rimas varias*

En 1646, salen a la luz en Ruán las *Rimas varias* y *Tragicomedia del mártir d' Ethiopia*. Ya desde la portada observamos que Botello continúa su labor encomiástica hacia la casa de los Gama, focalizadas en la persona de Vasco Luis da Gama, V conde de la Videgueira, de quien es secretario. Sirvan de nuevo estas líneas como recordatorio, al que sumamos algunos añadidos sobre el trazado biográfico general que se hizo en la primera parte de nuestro trabajo.

Botello había publicado ya *La Filis* en 1641 en Madrid, y se encontraba en Francia, junto al conde de la Vidigueira, posiblemente desde 1645. Debemos de recordar que Vasco Luis de Gama (1612-1676) estuvo en dos ocasiones como embajador en la capital francesa. Una tuvo lugar entre 1642 y 1646, mientras que la segunda sería tan solo un año después, 1647 hasta 1649¹ (Ramos Coelho, 1903; Prestage, 1919). Desde luego, las perspectivas políticas y los intereses ideológicos de Miguel Botello habrían tenido que cambiar radicalmente, adhiriéndose a los cambios políticos que tuvieron lugar en Portugal desde primeros de diciembre de 1640. Desde temprana edad (en 1640, tendría veintiocho años), Vasco Luis da Gama, apoyó la causa de Juan IV, duque de Braganza, como rey de Portugal frente a la corona de Felipe IV, lo que haría que con tan solo treinta años estuviese desempeñando cargos de la más alta importancia diplomática en un país en el que existían evidentes conflictos con la monarquía filipina, como era Francia. Su secretario, al menos en sus escritos, da cuenta, pocas veces tanto como esta, de un encendido sentimiento patriótico y una vinculación sin condiciones a la monarquía portuguesa queriendo también simpatizar con la francesa:

¹ Además de las referencias citadas, exclusivamente centradas en la figura de Vasco Luis de Gama, debe consultarse también el artículo de Pedro Cardim (1998:101-128) sobre la diplomacia portuguesa en el Congreso de Münster.

El claro entendimiento en los grandes señores asegura a la estimación de pequeños servicios. Bien conocido es en todo el orbe el generoso estirpe de V. Ex^a, descendiendo del héroe alabado, y nunca encarecido, el grande don Vasco de Gama, terror del Asia, gloria de Portugal y espanto de Europa. Toda su monarquía ha sido teatro de aclamaciones al entendimiento de V. Ex^a, manejando los negocios de tan importante embajada con más superior capacidad que se esperaba de sus pocos años, haciendo que los vínculos de amistad que han procedido en las monarquías de Portugal y Francia se conserven con recíproca correspondencia, como lo han hecho después de la felice y siempre memorable aclamación de nuestro rey, mostrando V. Ex^a que también edades floridas participan de prudentes canas.

(Dedicatoria en *Rimas varias*, 1646)

Todo el ambiente que se respira en el libro y en el entorno literario que adivinamos en el portugués no deja de constituir un foco antihispánico en mayor o en menor medida beligerante (no quizás tanto por el autor sino por lo que su entorno representa). Los preliminares de esta obra corren a cargo de Antonio de Sousa de Macedo, enviado por la Embajada de Portugal en Inglaterra en aquel momento, Antonio Moníz de Carvalho y Antonio Enríquez Gómez.

De Antonio de Sousa de Macedo pueden atisbarse sentimientos algo patrióticos desde bien temprano, como puede desprenderse de su obra *Flores de España, excelencias de Portugal* (1631), o la publicación de su poema épico *Ulissipo* en 1640, que profundiza en las raíces lusas y la antigua leyenda de Ulises como fundador de Lisboa. El carácter explícito y abierto llegaría poco más tarde con obras de un amplio calado independentista, como muestra de la producción del lusitano: *Juan Caramuel Lobkowitz convencido en su libro intitulado Philippus prudens legitimus rex demonstratus, y en respuesta al manifesto del reyno Portugal* (Londres, 1642) y *Sanctissimo Domino nostro papae urbano VIII in ecclesia dei praesidi, planctus catholicus juris, gentium pro legatione... principis Joannis IV, regis Lusitaniae contra castellanorum calumnias...* (Londres, 1643) o más tarde en 1645, también en Londres, *Lusitania liberata...*

Antonio Moníz, publica por aquél entonces una obra de carácter político y propagandístico como es *Francia interesada con Portugal* (1644) en la imprenta de Miguel Blageart. Hay que aclarar que Moníz en aquel momento, cosa que se indica entre otros lugares (Ramos Coelho, 1903:34) y en la portada del ejemplar al que nos referimos, figura como secretario de Juan IV para la embajada de Portugal en Francia. Queremos aclarar esto para no confundir al lector, pues una cuestión es el cargo político desempeñado por Moníz que estaría en evidente vinculación con el Conde de la Vidigueira, al ser secretario de la

embajada, y cosa muy distinta es la secretaría personal de Vasco Luis da Gama, que manejaba Botello de Carvalho. Véanse el trabajo de Cardim (2005:100) donde explica las características de los secretarios de la embajada. Observamos un fragmento de la dedicatoria a Ana de Austria, reina regente de Francia que realiza Moníz donde alienta y suscribe las alianzas franco-lusas:

El serenísimo Rey de Portugal D. Juan IV tiene por sí la notoria justicia de su causa en la sangre que hereda de una tía Vuestra Majestad Cristianísima. Tiene las leyes comiciales de su reino, para expulsión de los príncipes extranjeros y para la decisión de todo tiene el corazón de sus pueblos, y el dominio y posesión entera de sus reinos. Es aliado de vuestra majestad, es Francia interesada, y es vuestra majestad reina regente de Francia, prodigio de virtudes y fineza. No hay que pasar más adelante, si no en los deseos, de que Dios prospere la real persona de vuestra majestad, por muchos siglos, y que en ellos viva siempre Augusto invicto el rey Cristianísimo Luis XIII con muchos herederos de su cetro.

(Dedicatoria a doña Ana de Austria en *Francia interesada con Portugal*, Paris: Miguel Blageart, 1644).

Enríquez Gómez, dio señaladas muestras de su inclinación a la independencia de Portugal, como prueban entre otras las ediciones francesa y portuguesa, ambas de 1641, de su *Triunfo lusitano*. Fuese o no verdadera (mediante vínculos sanguíneos, parece que lejanos) la adscripción al círculo portugués o por conflictos religiosos relacionados con el judaísmo y la conveniencia de fundirse en la comunidad portuguesa en Francia, (Galbarró García, 2011:619-620; Wilke, 2006:304-5; y Révah, 2003), la cuestión es que no disimuló un ápice este acercamiento sino que quiso aprovecharlo. Los trabajos citados anteriormente insisten en que los judíos portugueses encontraban buen asiento en Francia, en Ruán también y concretamente, pues no eran perseguidos y podían desenvolverse con naturalidad.

Hay que tener sumo cuidado al manejar estos temas, porque llevan a juicios precipitados. Enríquez, desde luego, no fue el único que se relacionó con círculos de la alta aristocracia portuguesa instalada en Francia, había otros portugueses bastante allegados al conde de la Vidigueira y que parece tuvieron relación con Botello, como fue el caso de Manuel Fernandes Vila-Real que murió procesado por la inquisición en Lisboa en el año 1652², sin embargo nombrado cónsul en París con anterioridad (1644) por Juan IV. Residió

² 1 El proceso de Fernandes Vila-Real se puede consultar digitalizado en el Archivo Nacional Torre do Tombo: [\[http://digitarq.arquivos.pt/details?id=2307881\]](http://digitarq.arquivos.pt/details?id=2307881). Se trata del proceso 7794 (para este trabajo hemos consultado el original en Lisboa) en el que se encuentran los testimonios del Conde de la Vidigueira y del propio Botello.

en Ruán durante algún tiempo y se relacionó también con Enríquez (Wilke, 2015-209-211; y Ramos Coelho, 1894³). Reis Torgal (1981:307-318) dedica un capítulo a Vila-Real y a las relaciones con Enríquez y Conde de la Vidigueira, entre otros. Una de las conclusiones que se desprenden de todo esto es que por un lado existía una comunidad portuguesa de cristianos nuevos afincados en Francia, pues allí mantenían cierta distancia y aprovechaban para dedicarse a actividades comerciales o medrar en cargos cortesanos y, por otro lado, una alta nobleza con cargos aún más importantes como el de Vasco Luis de Gama, que se mezclaban con estos estando fuera de sus fronteras y que, en realidad les eran de útil ayuda para sus fines propagandísticos, pero que llegado el momento, como ocurrió con Vila-Real, de declarar en Lisboa, se atenúa, se disimula y se justifica la relación. Bien es cierto (Reis Torgal, 1981: 132-133) que Vasco Luis de Gama no llegó a delatar a Vila-Real y que alegó, sobre todo, tener una relación, en su mayoría, ceñida a la preparación de obras que beneficiasen a la recién instaurada corona de Juan IV, y algún que otro mandado, como veremos a continuación en un documento que rescató Ramos Coelho (1894). y que tiene especial interés, pues nos da idea de este tipo de relaciones, nótese que quien redacta la presente certificación no es otro que Botello de Carvalho, ya en Lisboa, en 1649 :

D. Vasco Luis da Gama, Marquês de Nisa, Almirante da Índia, dos conselhos de Estado e guerra d'El-Rei meu senhor, etc.

Certifico que o capitão Manuel Fernandes Vila-Real me assistiu na Corte de Paris todo o tempo das duas embaixadas que nela estive, desde 4 de Maio do ano de 1642 que cheguei a França até os 30 de Abril de 49 que cheguei a esta cidade; somente foi algumas vezes a Ruão, donde tinha sua casa; mostrando em toda a ocasião muito zelo, amor e diligência às coisas deste reino e serviço de Sua Majestade, assim na assistência de minha pessoa como nas visitas e audiências dos ministros daquela Coroa, a quem levou por vezes os recados que lhe ordenei, dando de tudo muito boa conta. Quando cheguei à Rochela lhe escrevi aguardasse em Paris por mim; e foi uma das pessoas que mandei com o presente que a Rainha minha senhora mandou à Cristianíssima. Na ocasião da batalha de Rocroy foi com ordem minha e despachos que alcancei d'El-Rei de França dar liberdade aos oficiais e soldados portugueses que nela se acharam presos, ocupando-se nisso mais de dois meses em grande quantidade de léguas que andou, o que fez com grande satisfação e valor pela oposição que faziam os castelhanos, e o mesmo fez com outros muitos prisioneiros portugueses de outras batalhas e encontros. Outrossim imprimiu e fez o livro contra Caramuel em defesa deste reino, com outros muitos discursos e cartas que fez imprimir em resposta dos que se publicaram contra nós. E o cardeal Mazarin lhe deu em minha presença os agradecimentos da carta que escrevi sobre

³ 2 Se transcribe el libro completo de Ramos Coelho (1894) en [\[http://arlindo-correia.com/021109.html\]](http://arlindo-correia.com/021109.html).

o sucesso do bispo de Portalegre em Roma. Nos *Mercurios* franceses fez um largo discurso em francês do sucedido na feliz aclamação de Sua Majestade e nos livros genealógicos dos reis de França fez também outro discurso dos sereníssimos reis deste reino e das famílias ilustres dele, tudo com minha aprovação e em glória desta coroa. Nas gazetas fez sempre imprimir todas as coisas que tocavam a este reino, e respondeu nelas a outras que podiam ser contrárias. E finalmente em espaço de mais de seis anos que estive naquela Corte não conheci nele coisa que fosse contrária ao serviço de Sua Majestade, antes, muito fervor, zelo e diligência em tudo o que tocava a este reino, dando-me as notícias do que alcançava na Corte e fora dela. Da comunicação que tinha com D. Félix Pereira na Corte de Bruxelas do que se passava em Portugal e Flandres, remetendo-lhe as cartas para os oficiais que dali vieram, procedeu que o Marquês de Castelo Rodrigo mandasse cortar a cabeça ao dito D. Félix, por se lhe acharem as suas cartas de o retrato de Sua Majestade que lhe tinha mandado. Por tudo o referido, entendo é merecedor que Sua Majestade lhe faça toda a mercê e favor que mais houver por seu serviço. E por me ser pedida a presente, etc. a mandei passar selada com o selo de minhas armas. Lisboa aos 23 (*sic*) de Abril. Miguel Botelho de Carvalho a fez de 1649.

(Tomado de Ramos Coelho, 1894: II, en [<http://arlindo-correia.com/021109.html>]).

En este periodo el Conde de la Videgueira ejerce una importante labor de mecenazgo cultural, a la par que se ocupa de los asuntos diplomáticos. Fruto de la pasión del Conde por la lectura y por la difusión cultural estaría, entre otros, el legado de su correspondencia desde París con el erudito bibliófilo Vicente Nogueira (Gonçalves Serafim, 2011). De estas cartas podemos deducir que, aun no siendo especialmente versado en otras lenguas, Vasco Luis de Gama era un gran aficionado a la lectura y desde su mecenazgo se llevan a cabo en Francia importantes ediciones (2011:20-21). La edición de las *Trovas* de Bandarra (Nantes, 1644), las *Rimas* de sor Violante del Cielo (Ruán, 1646), las propias *Rimas varias* de Botello (Ruán, 1646) o una edición de los *Soliloquios* de Lope de Vega (Ruán 1646). Algunos otros libros como el *Anticaramuel* (París, 1643) de Fernandes Vila-Real están también amparados bajo la protección de Vasco Luis de Gama y a él, y a su padre Francisco de Gama, se le profieren multitud de elogios en la dedicatoria. Otro de los cometidos de importancia del marqués de Niza en lo que se refiere a su interés de ensalzar la casa de Gama está relacionado de nuevo con Fernandes Vila-Real, con quien, según vamos avanzando, parece que no tuvo pocos vínculos. Nos referimos a la publicación de los *Cinco livros da decada doze* de Diogo de Couto (París, 1645).

Coimbra Martins (1991:97-98) explica perfectamente cómo al morir Francisco de Gama en Oropesa en 1632, el volumen ya estaba aprobado. En efecto esos cinco libros trataban del gobierno del cuarto de los Gama en la India y la intención es que hubiera

podido asistir al nacimiento de esta obra. Este eslabón pendiente lo resuelve, su hijo el V conde de la Videgueira, ya en París, poniendo la edición a cargo de Vila-Real. En otro de los estudios monográficos sobre Couto, Coimbra Martins (1985:88-90) sugiere que los afanes de enaltecer la memoria de su padre ya los tenía Vasco Luis de Gama cuando se publicó *La Filis* de "um tal Miguel Botelho de Carvalho, poeta promissoso, versado no estilo pastoril" (1985:88). Coincidimos con Coimbra en estas afirmaciones, ya que Botello escribió su *Filis*, aunque se tratase de un texto literario, para cubrir poéticamente una parte del gobierno de Francisco de Gama que no estaba cubierta (más tarde, desde la historiografía, lo haría Faria y Sousa en *Asia portuguesa*), en su segundo mandato que tuvo lugar entre 1622-1628, y en el que el poeta portugués estuvo inmerso. A lo largo de la década de los cuarenta, todavía quedaba por cubrir la primera parte del gobierno que estaba en aquella media década de Couto (los cinco libros) ya aprobada con anterioridad, pero no publicada. Vila-Real (1991:98) habría realizado algunas modificaciones sobre los originales, preparados en la época del Portugal filipino y que contenían los correspondientes elogios a la monarquía española, que, según los acontecimientos, no podían ver la luz y fueron eliminados. Estas son las aportaciones de Coimbra. Con el original de 1645 confirmamos que, efectivamente, las intenciones son dobles y en la misma línea. Por una parte la propaganda familiar que ensalza la figura de los Gama y, por otra parte, no se abandona nunca la propaganda política y el ensalzamiento de Portugal. No es nuestro cometido aquí, y no podemos ofrecer conclusiones porque habría que estudiar los ejemplares detenidamente y ver si hay variantes o pérdidas de hojas, pero se observa que, efectivamente, la edición está bastante manipulada. Las licencias y aprobaciones son de 1628, mientras que se interpolan una carta de Felipe II, de 1595 y un privilegio de 1602. La supuesta carta elogiosa de Couto no aparece. Ya firmada el día 26 de abril de 1645 en París estaría la dedicatoria a Vasco Luis de Gama, y un prólogo al lector del mismo Vila-Real.

Lo que cabría destacar, en base a nuestros intereses, es que en la edición que hemos estado tratando se encuentra un soneto de Miguel Botello, pues no hay más poemas entre los preliminares que ese. Dicho soneto está dedicado a Diego de Couto, como primer cronista del gobierno de Francisco de Gama, como es de esperar dado el contenido de la obra, y se inserta también, un año más tarde en el interior de las *Rimas varias* con el número XL, sin que existan cambios en esta transposición:

*A la década que escribió Diego de Couto, cronista de la India del primer gobierno del
Conde Almirante.*

Livio español de aquel virrey florido,
por quien el corazón suspira en vano,
de aquel bisnieto del jасón cristiano
en ambos universos aplaudido.
Del cielo en el papel esclarecido
firmado habemos, docto lusitano,
de sus progresos, tú, lo soberano,
de mis finezas, yo, lo enternecido.
Yo las saudades del heróico Gama
y tú el gobierno con destreza suma
en quien la erudición néctar derrama,
Yo ronco, tú apacible, siendo en suma,
ostentación tu pluma de su fama,
testigo de mis lágrimas mi pluma.

(Miguel Botello, soneto XL, *Rimas varias*, 1646)

En el momento de la enunciación de este poema, y utilizando algunas de las formas que estudiaremos, Botello establece una relación entre él mismo y la figura de Couto. Por una parte Botello se declara como poeta de los Gama y por otra parte otorga a Couto el distintivo de historiógrafo de los mismos. Por su cargo pudo sentir la responsabilidad de ser, como adelantamos anteriormente un poeta, un cantor de Francisco de Gama y sus proezas (no hablamos nada más que desde la perspectiva de Botello). Este poema que parece ser escrito a partir de la gestación francesa de la obra de Couto, que entendemos que se compondría entre 1644 y 1645, o incluso anteriormente, indica la diferencia entre gobierno y saudades. De lo primero se ocuparía el historiador, de lo segundo el poeta. Lo cierto es que la única obra dedicada, pensada, y sentida por Botello para Francisco de Gama fue *La Filis*, y en dicha obra también se narran diversas acciones de carácter político y bélico en las que está implicado el gobernador. Tal vez Botello está fundiendo el pasado con el presente. Argumentamos esto porque en las *Rimas varias* de 1646, el portugués se acerca más a las relaciones amorosas y personales de la familia.

Aunque hemos referido ya algunos de los nombres esenciales que conformarían el panorama cultural de aquél entorno portugués (y en algunos casos de origen judío), cabe mencionar la importante labor que debieron de tener los impresores en aquel momento. Al trinomio (que aquí reducimos, pero que podría ampliarse con las informaciones

anteriores) Gama-Enríquez-Vila-Real, habría que añadir también la persona de quién hizo posible la stampa de muchos de los volúmenes citados, Lorenzo Maurry (Luarent Maurry). En sus planchas de Ruán verían la luz las ya mencionadas obras de Sor Violante, Botello, y Lope, entre otros, y una proporción considerable de obras de Enríquez Gómez como *La culpa del primero peregrino* (1644), el *Siglo Pitagórico, vida de don Gregorio Guadaña* (1644), *Política angélica* (1647), *La torre de Babilonia* (1649), el *Sansón o Sansón nazareno* (1656). También se imprimió en los talleres de Maurry, *O Phaenix da Lusitania* de M. Thomas, bajo la intervención de Fernandes Vila-Real, por nombrar algunos títulos. En París, donde residía el conde y entendemos que también Botello, tuvo importancia la imprenta de Miguel Blageart, donde recordamos que imprimieron algunas de sus obras Moníz de Carvalho, Vila-Real e incluso Barbosa Machado atribuyó en esta imprenta una obra al propio Botello.

Cabría preguntarse qué fue, en términos literarios, del Botello de Carvalho que se presentaba en Madrid muy a comienzos de la década de los veinte y que, imbuido en los círculos madrileños, daba a la luz sus primeras obras. Desde que Botello abandonó la corte y regresó de su viaje, suponiendo que lo hiciera con Francisco de Gama en 1628, no hay más muestras de su actividad literaria hasta 1641 con la publicación de *La Filis*. En un libro cuyos preliminares y apoyos encomiásticos se esfuman, y en el que cabe destacar la aprobación de Manuel de Faria, comprobamos que Botello no ha olvidado en su poema épico la estela de Camoens y tampoco se olvida de recordar con cercanía a Lope de Vega a quien, como ya se ha señalado, pudo conocer en Madrid tiempo atrás. *La Filis*, es ya producto del elogio a los Gama, pero podríamos encuadrarla dentro de una eclosión del género épico que particularmente en Portugal cobra una especial relevancia y que da a la luz obras de portugueses, algunas escritas en castellano y otras en portugués. Serra (2000: 299), recuerda que habría una serie de poemas épicos profanos que podrían agruparse en "la historia fabulosa, la crónica de guerra y el poema de encomio". Agrega Serra que en lo referente al segundo grupo "en esta segunda serie, la influencia es todavía camoniana pero se asiste a un aumento progresivo del cada vez más prestigiado Tasso, no solo imitado sino también traducido". Algunos de los textos que se publicaron a lo largo de la década de los treinta fueron *El Macabeo* (1638) de Miguel da Silveira, compatriota y conocido de Botello, *Malaca conquistada* (1634) de Francisco Sá de Meneses, *La Ulisseia ou Lisboa edificada* (1636) de Pereira de Castro o *Ulissipo* (1640) del también cercano a Botello, Sousa de Macedo. Quizás en una síntesis de encomio y crónica de guerra y viajes,

encuadrados en un marco, en ocasiones casi un pretexto, de tipo amoroso y pastoril, podría situarse la obra de Botello. Nuestro escritor se encuentra ya en un ambiente nítidamente portugués y el desarrollo de su obra guarda necesaria relación con el devenir de las obras de los portugueses en este período, sin olvidarnos de que el fluido cultural principal, al menos ello se desprende de sus escritos, está entre España y Portugal.

La inevitable pertenencia a un entorno mayoritariamente luso desde su partida en 1622, contagia a su obra de elementos característicos de esta época en Portugal. En el aspecto lírico, Botello parece seguir la estela de sus influencias anteriores. No olvidemos que las grandes figuras del Barroco lusitano como podrían ser, Francisco Manuel de Melo aún no había publicado la mejor de sus obras según la crítica, y Antonio das Chagas, era todavía demasiado joven.

Si acaso recordar aquí un importante conjunto de libros poéticos, entre los que figuran los *Idilios marítimos* y *Rimas varias* de Gomes de Oliveira (1617), a las que seguirían tres obras fundamentales publicadas casi seguidamente a finales de los años 20: *Laura da Anfriso*, de Veiga Tagarro en 1627; *Rimas varias*, de Antonio Alvares Soares en 1628; y *Varias poesías*, de Gonçalves da Andrada, en 1629.

Pero como decimos, el modesto testimonio de Botello, más que beber de los anteriores, podría hacerlo de los portugueses del Quinientos (Camoens, e incluso en menor medida, Bernardes), sumado a las lecturas de los autores españoles como Garcilaso, o Góngora, a quien pretende imitar.

1.2 Fechas de composición. Un proceso tendente a la unidad

Las *Rimas varias* son un conjunto de cuarenta y un sonetos, tres elegías, dos canciones, seis romances, una composición en décimas sobre el mismo asunto y una décima intercalada entre los sonetos. Para poder establecer una datación general del corpus, tenemos que repetir algunos datos orientados solamente a este fin, pues sin ellos se pierde el rigor que debemos otorgarle a este análisis. Como hemos dicho anteriormente, el propio Botello dice en el prólogo que escribió su obra en Cataluña. Según Sousa Viterbo (1906:317-318),

Botello estaría en Cataluña a partir de que estallara la rebelión de 1640. Pero en 1640, en Madrid, y precisamente en diciembre se fecha la aprobación de *La Filis*, aunque Botello firma la dedicatoria de esta obra el 16 de febrero de 1641 en la misma ciudad, por lo que suponemos que la estancia de Botello en Cataluña debió de ser como mínimo entre 1641-1642 y como máximo hasta 1645, por dos motivos: por una parte, quizás la más fiable, los documentos (1906:327) dicen que Botello acompañó al Conde de la Vidigueira a Francia y se explicita que en dos periodos. Recordemos que Ramos Coelho (1903:35) explica que el Conde parte de Francia a Lisboa en 1642 y que los dos periodos de embajada del mismo, son de 1642 a 1646 y el segundo como embajador extraordinario entre 1647-1649. Si hacemos un paralelo con los pocos documentos (1906:27) que conservamos sobre Miguel Botello, se explicita que estuvo en dos momentos, lo que no sabemos es si uno completo o tan solo parte de uno y parte de otro. A nosotros nos importa para este caso el lapso 1642-1646.

Al mismo tiempo, aunque menos fiable, Barbosa hablaba de una obra desconocida del portugués (*Soliloquios a Christo nuestro señor en la cruz*) impresa por Blageart en París en 1645 (muy posible, pues como indicamos esta imprenta también se relaciona con las actividades culturales y propagandísticas del conde la Vidigueira) de lo que se deduce, efectivamente, se encontraría en Francia en esas fechas. Existiera esta obra o no, pues podría tratarse de un confusión de Barbosa con los *Soliloquios* de Lope, publicados al año siguiente en Ruán, como de lo que se trata en este punto es de probar la estancia en París en 1645, ya hemos adelantado que se publicó un soneto del portugués en la edición de la media década de Couto, publicada ese mismo año en París, que aunque no es definitivo, pudiera ser orientativo, puesto que las firmas de París en enero de 1646 en sus *Rimas varias*, y en la de sor Violante, lo situarían en Francia, por lo menos, ya a fines del año anterior.

Dicho lo cual, y para permitirnos fechar al menos una parte considerable de las composiciones de este volumen, tendríamos que tener en cuenta varios factores: el primero es que se infiere con claridad que se trata de un conjunto temática y estilísticamente unitario. Las referencias a lugares como Cataluña y París sitúan algunas composiciones entre sí, esto no sería un factor determinante si él mismo no hubiera dicho en su paratexto que las compuso allí. La edad del poeta y, por lo tanto, la fecha de composición de una de las composiciones se da, y por último, algunos de los poemas, dedicados a personajes de su tiempo, permiten más o menos indicar también las fechas. Por lo tanto, solo podemos demostrar aquí que el período de tiempo de composición de gran parte de los textos estaría determinado entre 1641-1645, con dos lugares de redacción, Cataluña y Francia, y existiría otro más disperso en el

tiempo anterior a 1640. Dado que, además, la dedicatoria está fechada el 2 de enero de 1646, no podemos ser del todo precisos y dar fecha y lugar en todos los casos, pero creemos que es necesario dar algunas pistas que nos acerquen a esta etapa, y sobre todo, acotar el terreno en un lapso de tiempo no superior a cinco años, lo cual creemos que es determinante para la comprensión del proceso de gestación de esta obra, que tiene clara propensión a la unidad.

Veamos con detenimiento las razones:

En primer lugar queremos destacar que las menciones topográficas jamás nos serían de utilidad si no fuera porque el autor lo constata en los pratextos, al estudiar la obra en profundidad se verá con más claridad en apartados posteriores se verá que el autor anhela su Portugal natal siempre en contraste con otros espacios como Cataluña. Las referencias encontradas son las siguientes: el río Ebro, ligado a los montes de Cataluña en la propia obra, aparece en el soneto XVIII (v.11), en la elegía I (v.50), y en el romance VI (v.10). Menciones a los Pirineos, se encuentran en la canción I (v.50), y en el romance I (v.12). El hecho, por ejemplo, de que se explicita en una de las elegías que el lugar poético de la enunciación son los montes de Cataluña (v.145), opuesto al espacio idílico evocado del Tajo portugués, como veremos en el estudio de las elegías, lo hace extensivo a las tres composiciones, como así se verá probado, pues constituyen un mismo proceso de escritura. Volvemos a repetir que los textos literarios no son para nosotros una fuente válida, de no ser, como en este caso, que estén respaldados por fuentes externas, como las declaraciones del autor o las documentales. Algún tiempo más tardía, más cercana a 1645, o al momento de la publicación estarían las décimas, las doce del mismo asunto y de total ambientación francesa.

Por otra parte, en el soneto XXIX (vv.5-6) se explicita que la edad del poeta en ese momento son 48 años. Ya hemos expresado que existen dudas sobre la fecha de nacimiento, manejando la fecha de 1595 o la de 1597. De ser una u otra, no varía respecto a nuestras dataciones, pues o bien manejamos la fecha de 1643 o bien la de 1645, lo que coincidiría plenamente con las fechas que estamos barajando.

Además, parece claro que la décima intercalada entre los sonetos se refiere a la publicación de la *Fuente de Aganipe* de Faria. Obra dividida en varias partes y publicada entre 1644 y 1646, ya que descartamos en principio, que se refiera a las *Divinas y humanas flores* de 1624, porque Botello se encontraba en la India y no parece muy creíble que evoque esta obra publicada más de veinte años antes, cuando existen razones más evidentes como para pensar en el elogio de la novedad. Luego entendemos que la redacción debe de estar próxima a dicho año. El soneto XXXIX se dirige a Faria y a la publicación de su *Asia*

portuguesa. Sin embargo, esta obra no vería la luz hasta después de la muerte de Faria y Sousa, tres tomos publicados respectivamente en 1666, 1674, 1675, por lo que resulta complicado fechar la redacción del mismo.

El soneto dirigido al Conde de Castel Melhor (XXXIII), en el que se le cita como gobernador de Armas de *Entre Douro e Minho*, tuvo que ser posterior también a 1640, pues como indica Martins Zuquete (1981,II:502-504), sería ya Juan IV quien lo eligiese para dicho cargo.

Dicho esto, pensamos que las tres elegías, al menos dos romances (de los seis), una canción (de dos), y la décima, quedan inscritas en un periodo de composición que abarcaría entre 1641 y 1645. Los sonetos contienen menos marcas, pero sabemos que cuatro pertenecen a este momento: XVIII, XXIX, XXXIII y XXVI.

Del soneto dirigido a Antonio Teles de Meneses (XXXV), por lo mencionado en el epígrafe “General de los galeones de la India” se pueden inferir varias dudas. Antonio Teles fue entre 1639 y 1640 gobernador de la India y Capitán general, según Martins Zuquete (1984,III:518-519). En el epígrafe consta como general de los galeones, pero el interior es confuso y podría interpretarse que cuando Botello expresa “los pasos sigues de un heroico Gama/ las fatigas abrazas tan notorias” o bien, se alude al gobierno de la India regido por él, o bien, se alude en un sentido de fidelidad hacia Francisco de Gama IV. Nos inclinamos a pensar que pudiera tratarse de lo primero, no obstante a partir de mayo de 1641, ya en Lisboa, se le nombra General de la Armada y del Consejo de Estado de Juan IV, por lo que este soneto no parece ser posterior en ningún caso a esta fecha, sino muy anterior o como máximo 1639-1640. De hecho, el citado Moniz de Carvalho ya en 1644 se refiere a Teles como “la Real Armada de Portugal, gobernada por el valerosíssimo y ilustríssimo General Antonio Telles de Meneses”(1644:74).

Tal vez el soneto dedicado a Couto (XL) que ve la luz un año antes, en 1645 en París y se vuelve a imprimir para su recopilación sea también de este momento, pero como hemos dicho, pudo haberse compuesto antes para una edición que no vio la luz.

Asimismo, presentan dudas los sonetos XXX, XXXI y XXXII: dos de ellos con absoluta seguridad (XXXI y XXXII, dedicados al conde de Villafranca), y el primero con alguna posibilidad, (XXX, dedicado al Conde de la Videgueira) parecen totalmente ligados, por la misma temática. Se trata del consuelo a una esposa, en el caso del conde de Villa Franca, la cuya propia (como explicaremos), en el caso del conde de la Videgueira se habla

de la "consorte de un ausente", bien dada la proximidad de los tres, la coherencia en la ordenación del corpus y la realidad que se nos presenta es más que probable que se trate de lo mismo. Nos referimos a un grupo de poemas consolatorios que aluden a doña María Coutinho, casada con el conde de Villa Franca, Don Rodrigo da Câmara (1594-1662), pero al mismo tiempo hermana de don Vasco Luis de Gama e hija de Francisco de Gama. Así pues, las fuentes presentan una situación bastante comprometida, en relación al conde de Villa Franca.

En efecto, eran numerosos sus viajes a las Azores, pues tenía el título de Capitán donatario de la isla de San Miguel, a lo que se suma que parece no haber constancia de ningún documento que pruebe la estancia de su mujer en la isla (Freire, 1899:22). Freire (1899:22) nos habla de que en 1635 se encontraría allí, y también entre las fechas que manejamos estaría su partida en 1639 y su probada estancia en julio de 1640 (1899:23), estando fuera de Portugal en el momento de la aclamación de Juan IV y no regresando hasta 1642. Como no tenemos más evidencias que las que presentamos, solo podemos concluir que pueda referirse a alguno de estos viajes, por lo que o bien nos referimos a 1635, o bien al periodo 1639-1642. Si cada uno podría pertenecer a un momento distinto, sí parece que el soneto XXXI es posterior a 1640, pues al referirse a Lisboa se dice: "que fue sol del reino castellano" (v.4). No ha de perderse de vista que el Conde de Villa Franca estuvo procesado por la Inquisición (1899:2) más adelante, (proceso iniciado en 1651) acusado de sodomía y sobre el que ya mucho antes se extendían numerosos rumores y sombras.

Por lo demás, en la canción II, dedicada a Baltasar Luis, hijo de Vasco Luis de Gama y de doña Inés de Noroña, solo se menciona que está dedicada al nacimiento de éste, a primeros de marzo de 1636, por lo que entendemos que o fue escrito en momentos muy próximos a esa fecha, o poco posterior.

No podemos acercarnos con mayor exactitud al resto de composiciones, puesto que no hay marcas que nos guíen, pero sí podrá verse con detenimiento en el análisis que presentaremos en relación a estas que existe una unidad de estilo bastante clara, que hay una concentración temática, estructural y tonal que llega a ser incluso reiterativa y abusiva y que deja la impresión en el investigador de tratarse de una misma etapa, incluso algo ajustada en el tiempo, porque no hay lugar apenas para la variedad ni en procesos elocutivos, ni en el tratamiento de los temas.

2. Los sonetos

2.1 La disposición del corpus. Propuesta de agrupaciones temáticas

Las *Rimas varias*, como decíamos, se nos representan como una compilación poética de breve extensión, y así podría decirse que la variedad de géneros es escasa y que la diversidad temática lo es también. En la línea general y guardando armonía, dentro de la brevedad, con el resto del corpus, se ofrecen cuarenta y un sonetos. Parece más que claro y definitivo que Botello pudo cuidar de su edición y tomar algunas de las decisiones sobre la misma. No olvidemos que las *Rimas* aparecen en la imprenta de Maurry con la que el Conde de la Videgueira tuvo ciertas relaciones literarias evidenciadas en las obras ya mencionadas, y que Botello participó activamente en alguno de estos procesos editoriales. Dado el trazado de la obra está claro que existía una voluntad en cuanto a la *dispositio* conforme a una más o menos clara ordenación temática.

El eje vertebral de los sonetos lo constituye el amor, en cualquiera de sus variantes o formas. Encuadrados dentro de la mitología, o puramente conceptuales, ensartados en ambientación pastoril o incluso en sonetos encomiásticos, o dedicados a personalidades de su tiempo. A grandes rasgos, antes de pasar a segmentaciones mayores el esbozo de la *dispositio* reflejada por Botello quedaría conformado de la siguiente manera: un soneto prólogo al que se adhiere un primer gran bloque de sonetos de temática amorosa y de diversos motivos, con algunas calas en la profundización de lugares comunes como la vanidad del mundo y la fugacidad de la belleza, o los poemas mitológicos que funcionan de forma autónoma sin que se establezcan comparaciones con el poeta pero que en este caso, como era usual representan historias de temática amorosa, que abarcarían las composiciones I-XXIX. Habría un segundo bloque de once sonetos XXX-XL que irían dedicados a personalidades de su entorno, algunos encomiásticos, otros elegiacos, otros celebrando el nacimiento de alguna obra literaria y quedaría desgranado del bloque anterior el soneto XLI que cierra el conjunto de los sonetos volviendo a entroncar con la temática amorosa, y con una función de epílogo que estudiaremos muy en profundidad. En resumen:

**SONETO
PRÓLOGO
(I)**

**PRIMER GRUPO
(II-XXIX)**

**SEGUNDO
GRUPO
(XXX-XL)**

**SONETO
EPÍLOGO:
(XLI)**

TEMA AMOROSO	Sonetos de tema amoroso (en su mayoría), tres sonetos mitológicos que representan la historia de forma autónoma y tres sonetos alegóricos sobre la fugacidad de la belleza y la vanidad del mundo.	Sonetos encomiásticos, elogiosos, o funerales dirigidos a sus contemporáneos.	TEMA AMOROSO
--------------	--	---	--------------

Dentro del primer grupo los sonetos II, III, XIV, XIX, XXV, XXIX integran una primera serie en la que se aborda el tema del amor, a modo de confesión o reflexión introspectiva (sometida a las imposiciones retóricas del momento), dentro de una conceptualización amorosa usual, en la que el amante se ve afligido por la ausencia de la amada. El desengaño amoroso (II Y XXIX), la culpabilidad del amante (III) , la usencia del amor (XIV), la fugacidad de la alegría en el amor (XIX), la esperanza como alivio en los fracasos amorosos (XXV) son los temas que vertebran esta serie. Por supuesto, aunque no insertos en el esquema anterior en este grupo porque la intención era seguir el orden topográfico con respecto a la *princeps* los sonetos prólogo y epílogo I y XLI tendrían cabida en esta misma serie.

Inscritos dentro del primer grupo, una segunda serie de muy notable peso sería la de aquellos sonetos que partiendo de la temática amorosa anteriormente dicha expresan la fusión amor-naturaleza: IV, V, VIII, IX, XII, XV, XVI, XVIII, XX, XXVIII. En ocasiones se presenta la interacción del poeta con el entorno natural idealizado: con animales, (XV, XVIII), u otras entidades (como fuentes, arroyos, ríos), empleando la segunda persona (V, VIII, IX, XXVIII) bien a modo de confesión, siendo testigos del dolor, o estableciendo un orden comparativo. Otras veces hallamos un conjunto elementos usuales del *locus amoenus* afectados, modificados, transformados por los sentimientos del poeta (IV, XVI, XX) que puede concluir con un lamento del agente de la enunciación que llora su ausencia o que se siente afectado.

Una tercera serie del primer bloque lo constituyen los sonetos de temática mitológica (XXI, XXII, XXIII Y XXVI). Los tres primeros cuentan una historia de la mitología sin establecer vínculos con el poeta y el cuarto refiere en los cuartetos y el primer terceto la situación de éste y , posteriormente, establece una comparación con los mitos.

Por otra parte habría una serie de poemas que hablarían del ocaso de la belleza, que de manera alegórica presentan un *topos* tan manido como el *vanitas vanitatum* (VI, VII Y X) a través de imágenes como el rayo destructor del monte, que abrasa las flores, la rosa cortada unido a la muerte del pavo real y la imagen de la nave fastuosa que parece estrellarse con las montañas.

Además encontramos dos sonetos abiertamente pastoriles (XIII Y XVII) que recogen distintas imágenes, el de la pastora que no debe temer al subir al monte cuando haya tormenta y el de una pastora que hila y llora sobre el tejido.

Por último tres sonetos (XI, XXIV y XXVII) que cada uno de ellos se asocia a lugares comunes excesivamente trillados en la tradición poética española de los siglos XVI y XVII, derivados por supuesto del petrarquismo italiano, como son el de la mariposa y la llama, el diálogo con los ojos que causan la muerte y el y de la picadura de la abeja que confunde los labios de la amada con las flores.

El segundo gran grupo representa como anticipábamos un conjunto de once sonetos que tienen un destinatario concreto y real. En este caso todas y cada una de las personas que se nombran son portugueses, incluyendo a los dos escritores que aparecen mencionados (Diego de Couto y Manuel de Faria y Sousa). Hay sonetos dedicados al conde de la Videgueira (XXX), al conde de Villa Franca (XXXI y XXXII), al conde de Castel Mellhor

(XXXIII), al barón de Alvito (XXXIV), a Antonio Telles de Meneses (XXXV), a Francisco Mascareñas (XXXVI), a Esteban de Brito Freire de Silveira (XXXVII y XXXVIII), un soneto dedicado a una de las obras de Faria (XXXIX), sin numerar y casi como un apéndice hay una décima dedicada a otra obra de Faria, a lo que seguiría un soneto dedicado a una de las obras de Couto ya mencionadas (XL). Como explicaremos más adelante, los sonetos XXX, XXXI y XXXII forman una serie de la misma temática, mientras que los sonetos XXXVII y XXXVIII conformarían otra unidad. Los sonetos XXXIV, XXXV y XXXVI son independientes y los numerados como XXXIX y XL son dos elogios literarios.

Sobre la clasificación que hemos realizado es, tal vez, ahora más sencillo realizar nuestro estudio acerca de la configuración individualizada de los sonetos en sus correspondientes agrupaciones temáticas.

Si bien, previamente, quisiéramos sacar algunas conclusiones:

TEMA	PORCENTAJE
TEMÁTICA AMOROSA EN UN SENTIDO INTROSPECTIVO	19 %
FUSIÓN AMOR-NATURALEZA	24,39 %
MITOLOGÍA	9,75 %
SOBRE LA VANIDAD	7,31 %
EXPLÍCITAMENTE PASTORILES	4,88 %
OTROS MOTIVOS RELACIONADOS CON EL AMOR Y EROTISMO (MARIPOSA, ABEJA Y OJOS)	4,88 %
ELOGIOS, ENCOMIOS Y DEDICATORIAS	26,83 %

En primer lugar las cifras pueden resultar engañosas porque realmente de cada uno de los textos se desprenden distintos y ricos matices que pueden hacer que unos textos pudiesen adscribirse también a otros grupos. Pero partimos de una clasificación general, aunque luego nos encaminemos a otros derroteros. En efecto los sonetos pastoriles, se relacionan con la naturaleza y por supuesto con el amor, en los sonetos dedicados a los ojos, a la abeja o a la mariposa, subyacen de formas bien distintas la sensualidad y cierto erotismo, o en algunas de las composiciones (XXX-XXII) dedicadas a los nobles portugueses se trata con perspectivas distintas el tema del amor. Si bien es cierto, como puede observarse, que el amor en cualquiera de sus variantes acaba cobrando el principal protagonismo, más de un cuarto estaría dedicado a su tejido de relaciones e intereses personales (26,83%), la mitología como asunto central o como fusión, comparación con el poeta ocuparía (9,75%), pero dentro de la temática amorosa resulta especialmente interesante el porcentaje que dedica al diálogo con los elementos naturales (24,39 %) pues acaba siendo verdaderamente excesivo el abuso de estos diálogos y la repetición de estructuras, aunque también se desprende de esto que aunque sin ser de forma explícita pastoriles guardan no poca relación con esta temática. Entre estos números no encontramos ninguna composición burlesca, ni satírica, ni religiosa. Botello ha querido someterse a los patrones de una recopilación de tono serio y ha seguido con cierta ortodoxia y sobriedad unos ejes temáticos y unos motivos gastados hasta la saciedad, que él dilata y amplía pero no transforma sustancialmente, es cierto que, como dijimos al comienzo de estas líneas ha podido querer efectuar una recopilación exclusivamente amorosa, pero hay infinidad de motivos, usados en la época, que han quedado excluidos, abundando, ahondando en motivos muy clásicos, de la tradición amorosa petrarquista y de la tradición pastoril, pero de manera quizás algo exagerada y abusiva, como explicaremos de ahora en adelante con detalle.

2.2 Sobre el soneto prólogo ¿y el soneto epílogo?

El conjunto poético que tenemos en nuestras manos se abre con un soneto que haría las veces de prólogo, que comienza con el verso "cuando me paro a contemplar mi llanto". Como es más que sabido el colocar un soneto proemial al frente de estas recopilaciones poéticas estaría más que bien asentado desde el célebre "Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono" de Petrarca I (Petrarca, 130). Como recordaba Prieto (1984:97-115), de las

composiciones que se nos han legado de Garcilaso, quizás la mejor para ejercer la función que veníamos trabajando es la que normalmente ha venido encabezando su cancionero "cuando me paro a contemplar mi estado", a su vez procedente de la composición CCXCVIII de Petrarca "Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni". De esta forma, muchos autores (Ly 1998:9-29) habrían utilizado a modo de guiño el verso del toledano que, aún sin él haber podido ordenar su corpus, suele figurar como la primera composición. No olvidemos que si Lope empezaba sus *Rimas* (1602) con el recuerdo de las "rime sparse" de Petrarca, aunque en el soneto segundo se diga "Cuando imagino de mis breves días", en sus *Rimas sacras* (1614) evocará a Garcilaso en su primer soneto "Cuando me paro a contemplar mi estado". Por establecer vínculos con la poesía portuguesa, Camoens no olvidó tampoco este asunto, como recuerda Ly (1998:12): "Quando os olhos emprego no passado", si bien es cierto que ella lo recoge citando la *Terceira parte das Rimas* 1668 y que no podemos olvidarnos de la problemática textual de la obra camonianiana, sujeta a adiciones y supresiones a lo largo de los siglos. Pertenezca o no a Camoens, lo cierto es que no encabeza sus *Rimas*, y que tampoco Camoens parece que pudo ordenar su corpus. Dasilva en un trabajo (2011:49-73) habla de la naturaleza proemial del soneto "En quanto quis Fortuna que tivesse", pero en un trabajo posterior (2012:186-187), muy certero, recoge un total de doce ejemplos camonianos en los que podría intuirse esta funcionalidad, entre los cuales figura "Quando os olhos", pero quejándose notablemente de algo que tenemos que tener presente a lo largo de todo este trabajo cuando nos referimos a la poesía de Camoens:

Como é sobejamente conhecido, a deplorável situação autoral e textual da poesia lírica de Camões não permite dispor confiavelmente de uma edição preparada pelo próprio escritor, a qual pudesse servir de fonte original, perfeitamente revista e corrigida, para outras reproduções posteriores que dela se realizarem. Também não existe um só documento autógrafa que recolha as suas composições, porquanto já a primeira vez que vêm a lume os versos camonianos, no ano 1595, o responsável das *Rhythmas*, de publicação fatalmente póstuma ainda no mesmo século XVI, se teve de socorrer de diversas colectâneas manuscritas e nem sempre com um nível de pureza suficiente no que atinge tanto à verdadeira autoria dos poemas quanto ao estabelecimento irrepreensível das suas lições.

(Dasilva 2012:179)

Así las cosas, resulta evidente que Botello, de forma premeditada quiere hacer notar la vinculación de su poesía con la de la tradición que lo avala. La declaración de dolor inicial se funde con la imagen de la nave en la que el poeta, llevado por el amor, navega a ciegas, sin

luz ni orientación posible. Motivo que con todas sus continuaciones y múltiples y variados antecedentes nos lleva a los *Rerum vulgarium fragmenta* en el soneto CLXXXIX:

Passa la nave mia colmo d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi, et al governo
siede'l signore, anzi'l nimico mio.
A ciascun remo un penser pronto et rio
che la tempesta e'l fin par ch'abbi a scherno;
la vela rompe un vento húmido eterno
di sospir', di speranze et di desio.
Pioggia di lagrimar, nebbia di sdegni
bagna et rallenta le già stanche sarte,
che son d'errer con ignorantia attorno.
Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde è ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto.

Lo cierto es que, como indicamos en el título, existen evidentes conexiones, si nos atenemos al orden de los poemas, entre el primero y el último de los sonetos. Botello, que parece guardar el orden con cierto rigor, inserta entre los sonetos XXX-XL toda una serie de encomios y elogios, que se alejan en parte de la temática inicial, pero sin embargo parece querer trazar una estructura circular pues el soneto XLI que es el colofón de este grupo vuelve a la temática anterior y lo hace de forma nítida y no dejando ya lugar alguno a la esperanza. Sin embargo, lo más interesante y, posiblemente, buscado es que en esa estructura pensada termina, al igual que empezó, con Garcilaso de la Vega y, además, citándolo de una manera explícita y traduciendo uno de sus versos a su lengua, no como un ejercicio de imitación, sí como una reescritura, como un homenaje, como la cita de una autoridad. Añádase que es, precisamente, este soneto de cierre del corpus, el único que está escrito en una alternancia portugués-español. Esto en la pluma de un portugués que adopta una lengua ajena para escribir su producción literaria casi al completo y utiliza la propia en este caso y pocos más (canción II), tiene, quizás, un sentido distinto al afán de algunos poetas humanistas españoles al intercalar versos en toscano, o en cualquier otra lengua, como gala de su erudición. Es un gesto, quizás, más emotivo, más personal, e integrador.

Soneto I (proemio)	Soneto XLI (epílogo)
<p>Cuando me paro a contemplar mi llanto, testigo de mi amor, claro testigo, tanto sufrir me pone mal conmigo; pasma de ver que puedo sufrir tanto.</p> <p>Causando mi dolor al mundo espanto, la mayor confusión abrazo y sigo, viviendo en este encanto por castigo, si es que puedo vivir en este encanto.</p> <p>Sin alcanzar del tiempo la mudanza, falto de luz, camino sin sosiego, lleno de amor, navego sin bonanza</p> <p>En el mar de mis lágrimas navego, llevando en el bajel de mi esperanza por guía un niño y por piloto un ciego.</p>	<p>Ausencia fiera que con tantos daños <i>tratas huma vontade compassiva,</i> siendo la pena que me abrasa esquiva <i>admiração de propios e de estranhos.</i></p> <p>Viviendo en la esperanza de tres años <i>i á não tenho esperança con que viva,</i> de qué sirve mostrar con furia altiva a <i>tão profundo amor males tamanhos.</i></p> <p>Qué importa que tu horror el paso allane <i>a tão grande pesar, pois ja não espero</i> ningún favor del hado deshumano.</p> <p><i>A quem não espera bem não ha mal que dane,</i> como lo dijo el español Homero <i>o brando e doce lasso castelhano.</i></p>

2.3 De ausencia y desengaño

En no pocos pasajes de la obra que nos ocupa se aprecia con nitidez que una de las motivaciones esenciales de la escritura es un sentimiento de ausencia abarcador, que envuelve, casi todo el florilegio poético que estudiamos. La ausencia, como eje, se trata tanto en los sonetos más introspectivos, como en los que tiene lugar la intervención de la naturaleza, como en las elegías que estudiaremos en un capítulo aparte. Así, el poeta declara estar instalado "en la oscura región de ausencia tanta" (XXV, v.14) que podría evocarnos la "oscura región de vuestro olvido" que mencionaba Garcilaso en el soneto XXXVIII (2010:80,v.14). Ausencia y dolor se enlazan, la ausencia provoca el deseo de la muerte, la desesperanza y la renuncia a cualquier favor del destino:

En esta de mi amor grave dolencia,
el remedio que espero atormentado
es no esperar ningún favor del hado,
es desear morir en tanta ausencia.

(Soneto XIV, vv 1-4)

En el cuarteto que ofrecemos la ausencia se transforma en "pena" y la pena es visible a los ojos del entorno:

Ausencia fiera, que con tantos daños
tratas huma vontade compassiva,
siendo la pena que me abrasa esquiva,
admiração de propios e de estranhos.

(Soneto XLI, vv.1-4)

Este sentimiento de ausencia aparece ligado en ocasiones a otro no menor de culpa. Se trata de una ficción poética, pero el enunciador, da a entender que, en ocasiones, él es el responsable de esa ausencia, el que ha tenido que ausentarse. Es cierto que si el autor dice "me ausenté" podría entenderse como una ausencia forzada, a causa del clásico desdén de la amada, pero si a eso se le añade un profundo sentimiento de culpa, no parece haber duda que, por las razones que fuesen, o bien decisión equivocada y posterior arrepentimiento o bien causas externas, como un viaje, el "yo" lírico ha sido el causante de la ausencia: "Cuatro veces la encina vividora/ fue castigada de robusta mano,/después que me ausenté del soberano/ amparo celestial de mi señora" (XXVIII: vv. 5-8). En las "elegías" se insiste, como decíamos en el mismo asunto:

Al paso que exageran mi tristeza,
admiran que el dolor no me acabase,
viendo que me ausenté de tu belleza.
¿Es posible, bien mío, que dejase
de tus divinos ojos la luz clara,
que de tus bellos ojos me ausentase?

(Elegía I, vv. 172-177)

Como un ejemplo clave de esta fusión ausencia-culpa podría verse el soneto III, en el que el poeta profesa "el orden de ausencia", parece que intuyéndose que ha tenido que ausentarse. La composición tiene una estructura claramente bipartita. Los dos primeros cuartetos recogen el tema de la ausencia, sin embargo los tercetos, que nos encaminan a una conclusión final, abarcan el tema de la culpa:

Si el ausentarme fue respeto poco,
bellísimos luceros, si fue exceso,
penas abrazo de saudades preso,
muerto de amores confusiones toco.
A consultar suspiros me provoco
en el orden de ausencia que profeso,
cumpliendo el voto cuando pierdo el seso,
guardando el orden cuando quedo loco.

(Soneto III, vv. 1-8)

Adviértase como el poeta equipara la ausencia a lo que podría ser una orden religiosa de su tiempo, se habla de cumplir "el voto" y guardar "el orden". En los tercetos cobra sentido aquello que se declaraba en el primer verso, pues "Si el ausentarme fue respeto poco" (v.1), parece que como consecuencia "Llega la culpa a ser merecimiento" (v.12)

Pero, también, enternecido amante,
si de la culpa arrepentirme siento,
vuelvo con seso a discurrir bastante.
Llega la culpa a ser merecimiento,
huye la pena con feroz semblante
y queda acreditado el sentimiento.

(Soneto III, vv. 9-14)

Por otra parte el desengaño amoroso se trata también en este corpus y está relacionado con la ausencia. El soneto II, por ejemplo, está dirigido de forma apostrofica a los desengaños. Mediante una serie de periodos condicionales el poeta termina aceptando con resignación cualquiera de las acciones que puedan estos desempeñar, pues no oculta su decepción ante la brevedad de los bienes amorosos: "tan poco dura el bien, tan poco dura" (II, v.13). La exhortación con la que se abre la composición ya muestra la resignación referida y

dejan patente que, aunque estos vayan a darle muerte, ello no importa, pues él ya lo estaba (muerto de ausencia).

Desengaños de amor, grave accidente,
¿a qué venís por medios tan extraños?
Si venís a matarme, desengaños,
ha mucho que lo estoy, pues vivo ausente

(Soneto II, vv.1-4)

En otro pasaje de las *Rimas varias* se hace también una alusión, de manera hiperbólica, al número de desengaños que le han acompañado a lo largo de su vida, tantos que superan las canas del poeta (no es la primera vez que el autor menciona el tema de las canas, refiriéndose a él mismo, como en las décimas):

:Qué esperan mis engaños en mis daños,
cuando los desengaños que se exaltan
muestran que a superar mi frente esmaltan,
tantos de blanca nieve desengaños.

(Soneto XXIX, vv.1-4)

Consecuencia de lo tratado, se da paso en la misma composición al tono general de abatimiento que recorre estas páginas y que nos lleva de nuevo al pesimismo y a la desesperanza:

Cómo es posible que sin gusto viva,
cuando el morir en el tormento espero,
cuando el vivir en el contento estriba.

(Soneto XXIX, VV. 9-11)

En los mismos términos de resignación amorosa, aceptando el devenir, utilizando el presente del subjuntivo en tercera persona, aunque pueda transparentarse una intención casi imperativa, encontramos el soneto XIX:

Quede mi amor sin esperanza alguna,
cumpla su voluntad el hado fiero
y salga con su intento la fortuna.

(Soneto XIX, vv.9-14)

Para finalizar queremos resaltar que, en contraposición con lo indicado al menos hay una cala, un espacio para el alivio o la "esperanza de amor". De una forma nítida solo lo encontramos en el soneto XXV. Una única isleta, como dijimos al comienzo, en la "región de ausencia":

Llama que suele arder en la presencia
de mi afición, que alivia por costumbre
el tormento cruel que al mundo espanta
Dulce alivio serás de tanta ausencia
y llama licenciosa que me alumbre
en la oscura región de ausencia tanta.

(Soneto XXV, vv.9-14)

2.4 De amor y naturaleza.

La naturaleza es el escenario principal en la poesía de Botello, como de tantos otros escritores de su época. Legado de los moldes petrarquistas y, afianzado por los modelos pastoriles, el soneto sigue siendo un instrumento para desarrollar las quejas amorosas en un entorno natural idealizado, en el siglo XVI fue común encontrar sonetos íntegramente pastoriles u otros en los que se sobreentiende dicha voz aunque no se explicita (Alonso, 2002a:27). Muchos sonetos de los que vamos a citar a continuación están inscritos en un *locus amoenus*, del que aun no ahondando en descripciones, sí se incide y se focaliza en los efectos que el sentimiento ocasiona en los elementos naturales. Esta imagen perfectamente diseñada, se extiende como la pólvora en España entre los primeros iniciadores petrarquistas. Entre cientos de ejemplos: los del propio Garcilaso en su célebre "Oda a la Flor de Gnido" y los guiños al poeta de Tracia, y su poder transformador sobre animales y naturaleza. Botello asedia un motivo sumamente agotado y ahonda en él hasta la saciedad bajo unos patrones

bastante repetitivos. La naturaleza en estos sonetos se representa, básicamente, de dos formas con algunas variantes. Por una parte como receptores del sufrimiento sobre el que se provocan alteraciones (poetizado en tercera persona), y por otro lado y una fórmula usual (Alonso 2007:15-51), pero que Botello emplea en este punto de forma poco original y excesiva, salvo alguna solución más ingeniosa, que es el empleo del apóstrofe. El portugués emplea cinco veces este sistema en una serie de diez poemas en los que se funden amor- naturaleza, por supuesto lo hace otras muchas veces, pero no es el caso que tratamos. De manera que Botello solo varía el interlocutor, en lo que va alternando una fuente, un arroyo, un laurel, un jilguero y un ave. Los sistemas estructurales son idénticos, y la fórmula se encuentra encorsetada en patrones sintácticos rígidos. Suele comenzar con el apostrofe y terminar con unos tercetos comparativos, equiparando su situación con la del elemento natural, utilizando una fórmula "tú ...yo..."

Las referencias a los efectos del amor en los animales en tercera persona se manifiesta en los sonetos XV y IV. En este último la referencia es muy general,

Suelen al fin enmudecer las aves,
pensativos quedar los elementos,
gemir los montes y llorar las plantas.

(IV, vv. 12-14)

El soneto XV se refiere al ruiseñor, del que encontramos numerosísimas referencias en este sentido. Desde Virgilio (Geórgicas, Lib. IV, 1994:281), pasando por Petrarca (CCCXI, 2012:888), Garcilaso (Égloga I, vv. 231-234, 324-337). Sería infinita la nómina de autores que introducen al ruiseñor en la poesía de los siglos XVI y XVII, generalmente se relaciona con el mito de Filomela, o directamente se alude a él bajo esta denominación (o Filomena), como en el soneto que nos ocupa "tan dulcemente aquella Filomena" . Este texto no añade matices especialmente originales si nos atenemos a otras composiciones (debe verse Poggi, 2006:257-269). Únicamente constituye una reiteración amplificada de un motivo clásico, que en el XVII pudo obtener brillantes soluciones en Góngora, por ejemplo, baste con la lectura del soneto "con diferencia tal/ con gracia tanta". Botello no pasa por estos filtros y se queda en una vuelta más a un motivo no poco utilizado:

Sintiendo bienes y dudando males,
recibe de la suerte parabienes,
quedando ufana con sabores tales.
Padeciendo mi amor siente desdenes,
llorando entre congojas inmortales,
presentes males y pasados bienes.

(XV, vv.11-14)

En el soneto XVI la repercusión en la naturaleza se extiende al sol, el mar y las estrellas, a causa de los suspiros del poeta, en el último terceto, el poeta se aparta de la explicación de los distintos efectos y se centra en su estado de sufrimiento, terminando con un trimembre a modo de queja "breve el bien, largo el mal, corta la vida"(v.14).

En el soneto XX se alude a naturaleza idealizada del pasado, contrapuesta a una naturaleza desolada en el momento de la enunciación. Botello emplea un sistema de metáforas sencillo, pero efectivo en el que, explicitando el objeto real se alude metafóricamente al elemento del pasado y al del presente. Así las "plantas" fueron "verdes muros" y son "rotas espías", los "ramos" fueron "celosías" y son "postigos que desmayan asombrados".

Estas que fueron ya plantas sombrías,
doceles de jazmines plateados.,
que fueron verdes muros de estos prados,
son de estos prados ya rotas espías.
Estos ramos, que fueron celosías,
son abiertos postigos derrotados,
postigos que desmayan asombrados
del ardiente combate de los días.

(XX, vv.1-8)

Como dijimos en un comienzo, cinco sonetos se abren con apóstrofes dirigidos a elementos de la naturaleza, bien una fuente (V), un laurel (VIII), un arroyo (XIX), el jilguero (XVIII) y con motivaciones distintas un ave, (XII). Los sonetos V, VII y XIX establecen en los tercetos una ordenación sintáctica similar. De forma excepcional hay un sexto soneto en

el que se alude al Ebro, pero en tercera persona, utilizando un sistema parecido al de los anteriores.

Si anhelas por llegar con paso incierto,
yo, con incierto paso en mis temores,
muero por ver de mi esperanza el puerto.
Contempla cuáles son males mayores,
tú de saudades, yo de amores muerto,
si morir de saudades, si de amores.

(V, vv.9-14)

Con implicaciones explícitas mitológicas sobre el laurel y sus muchos significados, pero a la vez tenido en su sentido vegetal, el poeta refiere la equiparación entre ambos. El acierto de este soneto está quizás en el juego metafórico de los primeros cuartetos en los que se establece una relación de elementos, entre el poeta, el laurel y una fuente en la que ambos se contemplan. Teje el portugués una concatenación de metáforas en la que la fuente es el espejo del laurel, mientras que la memoria sería el espejo del poeta. Cito sin embargo aquí, por el interés comparativo con otros textos, el fragmento en el que se produce la identificación poeta-laurel:

Los dos pagando estamos igualmente,
yo con suspiros, que a memorias debo,
con sombras tú, que debes a la fuente.
Muertos los dos al trasmontar de Febo,
tú por pagar de nuevo a la corriente,
yo por volver a suspirar de nuevo.

(VIII, vv. 9-14)

En cuanto a la referencia directa a las aves mediante el apóstrofe encontramos las composiciones XVIII y XII. En el primer caso se trata el tema del jilguero que se manifiesta mediante construcciones sintácticas muy similares a las anteriores. En esta ocasión el pájaro llena el campo con su melodía que inspira pausa y equilibrio, mientras que el poeta lo hace con sus lágrimas, pero como puede apreciarse no hay complicaciones formales:

Llenando el campo con igual porfía,
yo, de tiernos suspiros que tributo,
y tú de saludable melodía,
pagando al campo con igual tributo,
tú rendiendo por fruto el armonía,
yo tributando lágrimas por fruto.

(XVIII, vv.9-14)

El soneto XIX aborda la cuestión del ave como mensajera de amor. Dirigido a un pájaro cantor que es mencionado como "laúd de plumas", el poeta insta al ave a volar hasta su amada y comunicarle sus desvelos. Ponce (2008:365-381) y Pezzini (2015:63-73) trataron este tema en dos interesantes trabajos en relación con Góngora y el soneto lorquiano, que más bien parecen estar relacionados con un grupo de composiciones asociadas a la ofrenda o el regalo, como bien explica Ponce Cárdenas en el artículo citado. La verdad es que en este caso solo podemos afirmar el carácter mensajero del ave, aunque no se expresa la forma de comunicación empleada si se hace un uso reiterado de *verba dicendi*: "repite", "comunica", "muestra", "publica" que posiblemente hagan alusión al canto como transmisor del estado de ánimo del poeta.

Laúd de plumas, cuya ligereza
entorpece del viento la corriente,
vuela de mi afición al centro ardiente,
verás del mundo la mayor belleza.
Repite de mis ansias la fineza,
comunica el dolor que el alma siente,
muestra la confusión de un triste ausente,
publica al dueño mío mi tristeza.

(XII, vv. 1-8)

Para concluir con este tipo de relaciones poeta-naturaleza, Botello incorpora una pequeña variación en el sistema, que como vemos emplea continuamente, y es adoptar la tercera persona, realizando un cambio del "tú" a "él", en este caso las relaciones entre el poeta y el río (en este caso y no casualmente, el río Ebro):

Sintiendo de su ausencia los enojos,
el feudo pago al piélago inconstante,
donde el Ebro también paga tributo.
Él con risueños, yo con tristes ojos,
él con dulce raudal siempre abundante,
yo con amargo llanto nunca enjuto.

(XXVIII, vv.9-14)

Como ya se anunció existen también dos sonetos pastoriles explícitos (XIII y XVII). En una composición revestida de motivos frecuentes, la pastora recostada "al pie de un pino" mientras "de pacer el ganado se olvidaba" hila vertiendo lágrimas sobre el tejido. Dentro de una tradición también bastante localizada, el poema XIII trata en sus primeros cuartetos la tormenta que amenaza al monte mientras que Aonia, no se atrevía a subir. El poeta se dirige a ella en el primer terceto indicando que no ha de temer, pues la tormenta desaparecerá con su luz. Colón Calderón (2006:14-15) documenta no pocos textos en los que esto ocurre (Hipólita Narváez, Luis Martín de la Plaza o el propio Lope entre otros).

2.5 De la fugacidad de la belleza

Hay tres sonetos en la obra dedicados a la caducidad de la belleza. Es brevísima la muestra de este tipo de poemas en la obra de Botello que tan solo se limita a las composiciones VI, VII y X. Dos de ellos, el VI y el X, representan imágenes bien conocidas en relación con esta temática. El VI trata la imagen del rayo destructor que asola la naturaleza. Colón Calderón (2006:9-40) explicando los diferentes usos de esta imagen, indica la variedad de contextos en los que podía usarse (2006:9), refiere también el sentido moralizante (2006:17-19). Botello parece usarlo para expresar la inminencia, lo efímero. El soneto X habla de la rosa y el pavo real, como ejemplos de belleza femenina. En dicho texto, la una es cortada y el otro muere extendiendo su "rueda". Góngora (1982:303) y Lope (1989:93), por citar algún ejemplo cercano, desarrollan este motivo en algunas de sus composiciones. Botello en ninguno de los dos sonetos citados da pistas, siquiera en los tercetos, de su intención exacta, aunque parece más que obvia.

El soneto VIII es muy claro, se trata de la imagen de la nave, pero no en el sentido en el que el portugués suele emplearla, con un carácter amoroso. La nave aquí representa lo fastuoso, la nave suntuosa que surca el mar y al toparse con las montañas puede acabar: "muerta en sus hombros" o "sepultada viva en sus entrañas". En el soneto se confronta la "pompa" de la nave con la "mundana pompa" y queda bastante claro que la intención es ahondar en el desmoronamiento de la suntuosidad. Recuerda, desde luego, a las ideas transmitidas por Góngora en su discurso sobre la navegación inserto en la *Soledad* I (vv. 374-378). Este soneto ha sido quizás el que más fortuna ha cosechado entre la crítica (y bastante escasa es), por el notable influjo gongorino en el empleo de las estructuras sintácticas, aunque, desde luego, eso no ha de considerarse únicamente. Sánchez Robayna (2012:176) recuerda precisamente en relación a esta composición que para establecer vínculos más o menos directos con Góngora no habría que quedarse solo en la utilización de unas u otras construcciones sintácticas, sino que habría que añadir un exhaustivo análisis al tratamiento de la imagen y su funcionalidad. Ya se está viendo, sin embargo, que Botello no es excesivamente original con respecto a la búsqueda de soluciones ingeniosas o metáforas insólitas.

2.6 Sobre el ambiente portugués y la poesía de circunstancias.

Centramos la mirada en los sonetos XXX-XL y realizamos algunas precisiones que nos parecen cuanto menos importantes, para comprender las verdaderas intenciones de Botello en este ámbito. Es absolutamente cierto, y nos sumamos a Cristina Castillo (2014:7-24) en este punto, que el portugués dedica un número considerable, exactamente una cuarta parte de sus sonetos, a distintos personajes de la época. Bien es cierto que si analizamos con detalle las composiciones, se percibe cierto tono patriótico en las mismas, que ha se había hecho notar desde la dedicatoria. Lo cierto es que, a pesar de esto, Botello no es visceral en sus aseveraciones, y no tenían ningún problema en serlo muchos de sus contemporáneos, como así ocurre en los ejemplos citados anteriormente. Lo primero que queremos destacar después de esta puntualización es que de los once sonetos a los que nos enfrentamos, cuatro pueden tener una vinculación política, en relación a los sucesos que acontecen a partir de 1640 o bien las políticas expansionistas portuguesas. En esta última línea se situarían los dos sonetos que aluden a Estebán de Brito Freire (XXXVII y XVIII), el dedicado a Mascareñas

(XXXVI) y el que se dedica a Teles (XXXV). En los demás, se pueden inferir otros intereses más personales en vinculación al Conde de la Vidigueira y su familia, aunque el tema político esté presente de alguna manera.

Botello es sutil en sus elecciones, pero templado en sus opiniones. El soneto dedicado a Mascareñas, de tintes aparentemente funerales, aunque no se especifique en el epígrafe y solo se precise "preso en Madrid por intentar volver a Portugal" es un ejemplo claro. Mascareñas formó parte del viaje a la India de Francisco de Gama IV en 1622 y sería gobernador de Macau entre 1623 y 1626. Botello da cuenta de la estima hacia Mascareñas en no pocos versos de su *Filis*:

El Mascareñas que de Marte ocupa
la egregia silla, que labore ordena
el horrendo cañón, manda que escupa
rayos el bronce, que a la tierra atruena.
Saltando en el conués de la chalupa,
alborotando el mar que el remo enfrena,
rompiendo en breve instante espacio largo,
subo al navío que tenía a cargo.

(*La Filis*, canto II, estrofa LVIII)

La baranda del leño presumido
ocupa el invencible Mascareñas,
puesto el sentido en huestes enemigas,
todo entregado a bélicas fatigas.

(*La Filis*, canto IV, estrofa I)

La ponderación de este personaje y el indicar que estaba preso en Madrid, por supuesto, denota rabia por parte de Botello, pero no podemos deducir muchas más cosas o hilar con verdadera fineza cuál era su posición (ya sabemos que bragancista sí, naturalmente), pues reiteramos que tampoco es tan claro como parece. No poco significativo es el caso de Antonio Telles de Meneses, que Botello cita como "general de los galeones de la India" pero que fue a su vez gobernador de la misma en 1639-1640 (Martins Zuquete, 1984,III:518-519) y que curiosamente aparece como uno de los cuarenta conjurados en la rebelión de 1640, aunque está lista esté casi inscrita dentro las manipulaciones que se hicieron en el proceso

restaurador de la época (Valladares, 1995:118). Botello también debió de haberlo conocido y así lo cita en su *Filis*:

A este gran Nuño imitará valiente
de la barra de Goa en el distrito,
el bravo Antonio Telles, porque ostente
su nombre excelso en mármoles escrito.
Tres veces quedará puesto en su frente
el honroso laurel en el conflicto,
causando al holandés perpetuo sueño,
de la barra señor, del campo dueño.

(*La Filis*, canto III, estrofa XXVIII)

A pesar de todo, no hay ninguna alusión en el interior de la composición que aluda a Telles en vinculación con la rebelión portuguesa, más bien se pone en relación con lo relativo a la empresa de expansión oriental, pero la elección de nuevo resulta significativa. Tampoco se le cita explícitamente como gobernador de la India que fue, aunque parece inferirse cuando afirma: “los pasos sigues de un heroico Gama,/ las fatigas abrazas tan notorias” (XXXV, vv.10-11).

Hay por lo menos cinco sonetos en estrecha relación , más que con la política, que se toca, de perfil, a sucesos relacionados con la vida de los Gama, y el tejido de relaciones familiares, así los dos dedicados (XXXI y XXXII) al Conde de Villa Franca, realmente, más que al conde están dirigidos a éste pero para dar consuelo a doña María Coutinho, su esposa, hija de Francisco de Gama y hermana de Vasco Luis de Gama, mientras que el dedicado al barón de Alvito, es exactamente de la misma tendencia, puesto que Luis Lobo da Silveira, VII barón de Alvito y I conde de Oriola, estuvo a su vez, casado con otra de las hijas de Francisco de Gama y hermana de Vasco Luis de Gama, Eufrásia Maria Tavora. Barbosa Machado (1752,III:11) da cuenta de estos enlaces el 8 de septiembre de 1627.

El soneto XXX dedicado al Conde de la Vidigueira es interesante en el mismo sentido, pues se hacen referencias al consuelo de la "consorte de un ausente". No hay forma de probarlo, pero, dado que Botello pareció ordenar su obra y situó este poema junto a los dedicados al Conde de Villa Franca, nos preguntamos si esa "consorte" es, también, María Coutinho, su hermana, pues si se tratase de Inés de Noroña, su propia esposa, no se hablaría

de esa mujer de tal manera, sino que habría alguna expresión, como ocurría en las elegías, que permitiría saber que se refiere al matrimonio Gama-Noroña. El soneto XXXIII está dedicado al II conde de Castelo Melhor, João Rodrigues de Vasconcelos (1593-1658). La mujer del Conde de la Vidigueira, doña Inés de Noroña era sobrina de este personaje, cuyos ascendientes, citados en el texto cosecharon importantes victorias en la batalla de Aljubarrota (1385) (Ramos Coelho, 1903:34). Es cierto que Rodrigues de Vasconcelos desempeñó una importante labor durante el proceso de la Restauración y Juan IV le premió haciéndole gobernador de Armas *Entre Douro e Minho* (Martins Zuquete, 1984:II:502-504). Por supuesto que se intuye en todo este conjunto una dirección clara y evidente de las actitudes ideológicas del portugués, pero como se puede ver estos cinco sonetos citados, responden más al interés de profundizar en una cadena de contactos relacionados con los Gama, que otros afanes mayores, si acaso sumarse a las ideas imperantes en aquellos círculos.

Los dos últimos sonetos de este grupo, XXXIX y XL, son dos elogios literarios uno a su contemporáneo, Manuel de Faria y Sousa que está presente en los preliminares de tres de las obras de Botello (1621, 1622 y 1641). Botello se dirige a Faria en este soneto y en una décima intercalada a continuación: el primero celebra su obra *Asia Portuguesa*, que vería la luz de forma póstuma entre 1666 y 1675; la décima parece aludir a la publicación de la *Fuente de Aganipe*, dividida en varios volúmenes entre 1644 y 1646.

El soneto XL está dedicado a Diego de Couto. En realidad el elogio a Couto, termina por ser interesado, de nuevo en virtud de dar a conocer las labores de Francisco de Gama, IV conde de la Vidigueira, en su primer gobierno en la India ante la publicación de sus *Cinco livros da decada doze* (París, 1645).

3. Las elegías

Abordamos ahora un género de amplia tradición y difusión, que ha ido experimentando no pocas variaciones a lo largo de su desarrollo. Bien es cierto que no vamos a dedicarnos por extenso a detallar su cronología, pero sí conviene caracterizar algunos aspectos que nos ayuden a comprender las tres elegías que vamos a analizar. Recuérdese, por una parte, el nacimiento en Grecia de la elegía y su asociación primera a temas funerales. Por su puesto, ya en Roma, la ampliación temática y la desviación a temas amorosos, o que tuviesen que ver, en sus líneas generales con la ausencia, tales como el destierro. No podemos dejar de señalar las obras de Ovidio, tanto sus *Tristes* como sus *Pónticas*, o las elegías contenidas en *Amores*, o incluso también escritas en dísticos elegíacos, las *Heroidas*. Los nombres de Tibulo y Propercio se asocian también a la elegía amorosa. Para la recepción de la elegía romana en el Renacimiento, deben de verse los trabajos de Oasuna, Redondo y Toro (1996:75-100) y Schwartz (1996:101-130). El dístico elegíaco, encuentra ya en la Italia del Renacimiento su sustituto para esta temática en la *terza rima*. La *terza rima* dantesca fue desplazando también su uso hacia temas relacionados con el género tratado, pues "progresivamente y en especial con Ariosto, el terceto se irá constituyendo como metro especialmente idóneo para el estilo medio o humilde" (Nuñez: 1996: 181). Ariosto³ entre 1516 y 1525 escribe sus *Satire en terza rima*, y los *Capitoli* en 1522, en los que utiliza dicho esquema métrico. Sannazzaro en sus *Sonnetti e Canzoni* (Nápoles, 1530), escribe tres capítulos de carácter elegíaco religioso y por su puesto las elegías en tercetos de Alamani, publicadas en *Opere toscane* (Lión, 1532) o las de Tasso en 1536. En España, ya desde el primer petrarquismo, el género tiene cabida con el esquema métrico prefijado en Italia. Recordemos las elegías de Garcilaso, una de carácter luctuoso y una segunda donde, aún con sus confluencias con el género epistolar, también se trata la temática elegíaco-amorosa. A pesar de todos los problemas de distinciones por los que atraviesa la elegía, tanto temáticas por la dualidad amorosa-funeral, como por sus contaminaciones con otros géneros (1996: 197-206), en el último cuarto del siglo XVI, Herrera representaría una buena síntesis de teoría y praxis en torno la elegía. Así en sus *Anotaciones* a Garcilaso, como en su propia poesía. López Bueno (1996:159), recuerda también la obra de Juan de la Cueva (1582) que en

³ Para este itinerario véase Núñez (1996:179-182).

cuyas *Obras* contiene un conjunto de doce elegías. Herrera (1996:207), presentaba un conjunto de treinta y ocho elegías de las cuales treinta y cinco eran de temática amorosa, además nos lega una buena caracterización del género:

Conviene que la elegía sea cándida, blanda, tierna, suave, delicada, tersa, clara, i, sea con esto se puede declarar, noble, congoxosa en los efetos i que los mueva en toda parte; ni mui hinchada; ni mui humilde; no oscura con esquisitas sentencias y fábulas muy buscadas; que tenga frecuente comiseración, quejas, exclamaciones, apóstrofes, prosopopeyas, escursos o parèbases. El ornato de ella à de ser más limpio y reluciente que peinado y compuesto curiosamente.

(Herrera, 2001:558-559)

Sobre la cuestión del estilo añade:

"I como el lenguaje común pida más ornamentos compostura i no se contente con la sutilidad i pureza i elegancia sola de los latinos, fogosamente el poeta español á de alçar mayor buelo i hermosear sus escritos variamente con flores y figuras"

(Herrera, 2001:560)

Los teóricos de la época, además de Herrera, se ocupan de caracterizar perfectamente el género y ya avanzaba el *Pinciano en su filosofía antigua poética* (1596) como recuerda Colón Calderón (1994:98) que la elegía podía usarse para otro tipo de asuntos como el exilio, por ejemplo (ya hemos avisado al principio de la relación de esta temática con los autores clásicos). Cascales en las *Tablas poéticas* (1617) por su parte, además de realizar una breve historia del género y prestar atención a los modos de elocución de este discurso, como sus compañeros, se detiene bastante en las alternancias lírica-narrativa y en el lugar que ocupan las digresiones. Ello resulta bastante interesante si tenemos en cuenta que autores, como el que nos ocupa, declaran escribir desde un sentimiento profundo y explícito y que ello puede afectar al modo elocutivo. Quizás, en este sentido, se plantean, como estudiaremos, aparentes y frecuentes desordenes y digresiones en el discurso elegíaco que abordamos:

Assí es verdad; mas no propiamente, si miramos al fin para que fue inventada. Porque al principio no era otra cosa que un lamento que se hazía a un difunto; después, decendió a cosas más ligeras; y por los que eran dado a regalos y amores, vino a ser lasciva y amorosa. Y ansí en los poetas elegiacos veremos elegías donde se alegran, se lamenta, ruegan, amonestan reprehenden, alaban, se escusan, piden perdón o muestran algún otro affecto del ánimo. Por tanto, los amantes siendo de su naturaleza aptos y dispuestos a lamentarse, parece que con razón tomaron por propia esta poesía, cuya principal materia son los lamentos y las quejas. La elegía es poema corto. las partes formales della son fábula, costumbres, sentencia y diction, de que avemos tratado largo; mas no callaré que esta poesía la más vezes es Morata, aunque también suele ser patétia. el modo es exegemático y algunas vezes mixto; propone y narra, aunque ligeramente; adórnanla mucho digresiones amenudo, pero breves y bien asidas y allegadas al principal pensamiento; hermoséanla no poco los exemplos, las comparaciones, el símil, el disímil, el contrario, el argumento de mayor a menos y de menos a mayor, y las amplificaciones de la elocución poética. Préciase de sentencias breves y agudas; su estilo debe ser llano, agradable y gallardo. Y pues para nosotros es nuevo este género de poesía, yo aconsejaré a los que la aman se pongan delante de los ojos a los elegiógrafos griegos y latinos para imitarlos, como fueron Propercio, Tibulo, Ovidio, Calímaco, Filetas, Antímaco, y otros.

(Cascales, 1975:177)

Si bien la tendencia hacia lo funeral parece evidente en el siglo XVII, para ello podría consultarse el estudio sobre las elegías de Lope de Vega, realizado por Novo (1996:228-260) en que además de abordarse el problema de la contaminación genérica, puede verse la tendencia hacia lo funeral, existiendo otras variantes. Una caracterización general del período realizada por Ruíz Pérez (1996:317-368) que destaca sobre todo "al quedar agotado el tema amoroso en el discurso petrarquista y centrar en la ocasión luctuosa el motivo para el llanto, lo elegíaco acaba por desplazarse, como elemento distintivo, al tono, que sigue contaminado de la queja y el lamento" y entraría para nosotros en juego algo esencial que Ruíz describe perfectamente "la expresión lírica de la subjetividad, el sentimiento de la pérdida, el espacio de la memoria, el discurso, en suma de la melancolía".

En efecto ese tono de memoria y confidencia, queda cuajado en otras derivaciones temáticas como la del exilio, cosa bien explicada por Díez Fernández (2001:28-53), quien al hablar de Antonio Enríquez Gómez, señala el tono autobiográfico y ahonda en la expresión sentida y menos artificiosa de la "Elegía a la ausencia de la patria". Para todo lo que concierne al estudio de las cinco elegías de Enríquez en las *Academias morales de las musas*, debe de consultarse el imprescindible de Colón Calderón (1994:1997-101), pues aunque las

elegías de Botello no traten esta temática, Botello conoció a Enríquez y, desde nuestro punto de vista, se acerca a éste en el tono empleado.

Pero antes de proseguir con el estudio pormenorizado del texto de Botello, debemos de hacer mención al menos a algunos aspectos esenciales de la elegía en la tradición portuguesa, pues aunque Camoens tenga muy presente a Garcilaso, deberían también tenerse en cuenta tanto las elegías de Camoens como las de Diogo Bernardes. La publicación de las *Rimas* en el año 1595, seguida de las *Rimas varias, flores do Lima* en 1596, es también un importante núcleo de textos que puede ejercer una influencia directa sobre el asunto que abordamos. No podemos entrar, como hemos reiterado tantas veces a lo largo de este trabajo, en el enjambre textual de la obra camoniana, en cuanto a las elegías y para comprender bien cuáles de estas verdaderamente pertenecieron al poeta y que otras aparecen en las ediciones del mismo con dicho título, pero que responden posiblemente, a equivocaciones de los editores antiguos (debe verse un importante trabajo de Aguiar e Silva, 2012:19-31). Las obras de Bernardes y las de Camoens contiene elegías, aun con sus diferencias, sí nos gustaría reseñar aquí el tono de las mismas, más cercanas, quizás, más abiertas a la introspección que las de modelos españoles que circulaban en paralelo como los de Herrera (pensemos que Camoens murió en 1580, aunque sus obra lírica impresa apareció con posterioridad). Téngase como ejemplo, uno de los textos que a nuestro parecer, compartido con la crítica moderna, por ejemplo Aguiar e Silva (2012:26) y Rocha Pereira (2004:107-112) constituye uno de los modelos elegiacos más importantes, como lo es "O sulmonense Ovídio desterrado", lo leemos por la edición que venimos manejando de Lurdes Saraiva (1981: 142). Esta elegía trata sobre el destierro y, aunque no así las de Botello, nos parece clave por la expresión, más que lograda, de una retórica sencilla y de la integración de una ambientación propicia a la reflexión. La primera parte la queremos citar aquí, porque nos parece que, dentro de la propia ficción poética, ofrece una aproximación a la propia teoría literaria. La identificación Camoens-Ovidio y la presentación del poeta latino desterrado, casi pareciera una propia poética de la elegía dentro de la misma, pues de algún modo Camoens sale de sí mismo, no realmente para compararse con otro poeta, sino con lo que otro poeta escribió y aquello que le ofrecieron sus textos. La alusión a una de los cultivadores por excelencia del género elegiaco en la antigüedad y el fusionarse con sus escritos, presentando elementos clave dentro del género, en algunas de sus variantes, como es el recuerdo, la evocación, la queja, el dolor, para posteriormente (no lo hemos reproducido entero) adueñarse del texto y, ya sí, construir su propia elegía:

O sulmonense Ovídio, desterrado
 na aspereza do Ponto, imaginando
 ver-se de seus parentes apartado;
 sua cara mulher desamparando,
 seus doces filhos, seu contentamento,
 de sua pátria os olhos apartando;
 não podendo encobrir o sentimento,
 aos montes e às águas se queixava
 de seu escuro e triste nascimento.
 O curso das estrelas contemplava,
 e como por sua ordem discorria
 o céu, o ar e a terra adonde estava.
 Os peixes pelo mar nadando via,
 as feras pelo monte, procedendo
 como seu natural lhes permitia.
 De suas fontes via estar nascendo
 os saudosos rios de cristal,
 a sua natureza obedecendo.
 Assi só, de seu próprio natural
 apartado, se via em terra estranha,
 a cuja triste dor não acha igual.
 Só sua doce Musa o acompanha,
 nos versos saudosos que escrevia,
 e lágrimas com que ali o campo banha.
 Dest'arte me afigura a fantasia a vida
 com que vivo, desterrado do bem
 que noutro tempo possuía.

(Camoens, *Rimas*, 1980:142)

La imagen de la tristeza de Ovidio y la comunión con la naturaleza la reflejará Camoens aplicada a él mismo en los versos siguientes. La claridad, propia del género, se hace todavía más evidente en el portugués, al mismo tiempo que desarrolla con profundidad la relación poeta-naturaleza en el ámbito elegíaco. Antes y después pueden encontrarse modelos cercanos, pues nos movemos siempre con parámetros similares, pero queremos dejar claro que quizás uno de los legados de los portugueses del Quinientos a estos portugueses del Seiscientos, en este caso solo nos referimos a Botello y solo a las elegías de Camoens y Bernardes, que vivieron situaciones políticas y culturales distintas puede ser la herencia de una sensibilidad y una melancolía no expresada con la rigidez de complicadas trabas elocutivas, o de una mayor transparencia expresiva.

Faria y Sousa en sus comentarios a las *Rimas* (1689) concretamente en el tomo IV de la segunda parte, comete importantes errores, rotulando bajo el membrete elegía todas las composiciones escritas en tercetos por el autor de *Os Lusíadas*, pero celebra algunos de sus textos verdaderamente elegiacos (1689:2) además de realizar una importante introducción al género que quizás hicieron con más acierto algunos de los teóricos de la época, o algo anteriores, antes citados. Faria pone mucho énfasis, aunque ya lo mencionaba Cascales, como hemos citado en páginas anteriores, en la extensión de este tipo de textos y recomienda con reiterada insistencia que deben ser breves, criticando a algunos de los autores que no cumplían este requisito, como hace con los Argensola:

No se libran desto los Lupercios, por más que sean excelentes de estilo y sentencia como realmente son, porque ay en ellos algunos poemas que no se pueden llevar de un aliento, como se llevan fácilmente cien otavas; y esto es, porque el que las lee va descansando a cada ocho versos, y en los tercetos es necesario leer de un aliento cincuenta o treinta, porque no es bien que baje deste número un poema dellos, y el llegar a sesenta es cosa mortal (Faria y Sousa, 1689:2).

Para finalizar con estas breves notas que nos llevan al estudio de las elegías de Botello, no ha de perderse de vista el célebre monólogo de Aonia, escrito íntegramente en castellano, como colofón de la égloga I de Camoens. De este, considerado comúnmente como una elegía, pues además está escrito en tercetos encadenados. Botello ha querido conservar el nombre de Aonia, en este caso como destinataria de sus textos, y ha tomado prestado como cierre de la elegía I, el verso que cierra también el texto de Camoens. No obstante ya algunos otros lo hicieron con anterioridad como el propio Villamediana (Rozas, 1963:1005-107).

Botello incluye en la obra que estudiamos un conjunto de tres elegías, presentadas en forma de cartas a un destinatario concreto, de temática amorosa y utilizando, como es lógico, el terceto encadenado. Se trata aquí de la amada, poetizada con el nombre de Aonia. Además de la relación del nombre ficticio con las musas, tal y como acabamos de mencionar, el propio Camoens, que lo utiliza en varios de sus sonetos, lo usa también en una égloga de curiosa factura en la que coexisten diversos usos estróficos y genéricos, entre otros los catorce tercetos encadenados que dan pie a una elegía puesta en boca de este personaje, representando, como es bien sabido, el llanto de la princesa doña Juana, hija de Carlos V, por la muerte de su esposo, el príncipe don Juan III, padre de Sebastián I (Saraiva, 1981:357). Es obvio, como explicamos, que la utilización de un nombre de estas características no es

nada vinculante, pero si a ello le añadimos el guiño directo al texto camoniano que realiza Botello ya sí que parece clara la relación. Así la elegía I de Botello tiene como último verso, una leve alteración del también último verso de la elegía camoniana, inserta en la égloga I del mismo:

Camoens: "También para los triste hubo muerte" (1981:356)

Botello: "También para los tristes hubo gloria" (Elegía I, v. 199)

Las tres elegías tienen un sentido unitario y constituyen un mismo trazado, de hecho la elegía II queda inconclusa y no puede terminarse sin la siguiente, ello indicaría dos cosas. O bien que Botello quiso diseñar una gran elegía, pero fragmentada de forma voluntaria, o bien que por las razones indicadas sobre los rigores de la preceptiva poética, sumamente exigente con no abusar del número de tercetos por composición, se viese obligado a fragmentarla. El portugués es bastante explícito a este respecto y ya en la elegía III asegura:

Tres pliegos son con el agora escribo,
después que vivo ausente de tu gloria.
(Elegía III, vv. 22-23)

Y, a propósito de la continuidad:

Comienzo a proseguir la dulce historia
de las postreras líneas del segundo,
refrescando con ellas la memoria.

(Elegía III, vv. 25-27)

Y así sucede, pues se efectúa un resumen, no podemos llamarlo de otra manera, de lo acontecido en los últimos versos de la elegía II. Respecto a la utilización del sistema epistolar, son no poco frecuentes las menciones, que de algún modo aluden a esta contaminación genérica: "Escucha de mi alma las verdades/ en esta carta revestida y llena, aun más que de renglones, de saudades" (vv. 28-36). O alusiones de nuevo al pliego, y al envío:

Ronco de suspirar, de llorar ciego,
oye piadosa lo que un triste escribe,
del corazón en el ardiente pliego.
El que te envía con piedad recibe
océano de lágrimas que llora,

(Elegía II, vv. 19-23)

Se alude también a la naturalidad del estilo, más que medio, humilde, y se pone en estrecha relación con el tipo de composición. Para Botello el desarrollo de un sentimiento más personal no se sostiene con el empleo de un artificioso discurso retórico. De una forma tan clara, no parecían entenderlo los tratadistas a los que aludimos en las primeras páginas (por ejemplo, el propio Herrera) de este apartado. Botello viene a emplear dos veces el adverbio "mal" para referirse al modo en el que está escrito su texto. Desde luego y, aunque haya detrás cierta falsa modestia, lo que parece es que se trata de un aviso sobre el estilo. Quizás al tono de lamentación deliberadamente explícito, pero también una estructura alterada por digresiones en la que cabe el espacio para la memoria: "si las memorias pinto de aun ausente/ tan mal escritas como bien sentidas;/ que mal se escribe, lo que bien se siente". (Elegía III, vv. 52-54). La naturalidad con la que detiene el canto en la elegía II (vv. 142-143): "no más musa, no más, que siento el pecho/enternecido con memorias tales", que continúa de forma todavía más espontánea:

Atajemos de amor la queja pía,
baste lo referido en el presente;
dejemos lo demás para otro día.

(Elegía III, 153)

3.1 La elegía I

Las tres elegías tienen una estructura semejante, y que debe de analizarse en su conjunto, así, la primera elegía está más cerrada, puesto que el autor no utiliza ningún procedimiento de interrupción de una secuencia narrativa de forma abrupta como sí hará en momentos posteriores, mientras que la II y la III quedan necesariamente unidas.

La motivación de la escritura es clara, es un canto que parte de la ausencia (elegía I, v.3, v.5, v.9, v.10) y que se sitúa en una ambientación pastoril (de doble calado, como explicaremos).

Botello ya desde el inicio y sin renunciar, una vez más a las continuadas menciones a Garcilaso, sitúa al autor en el espacio ameno: "cerca del Tajo en soledad lozana" (v.21), pero debe notarse esta oposición entre dos lugares, el idealizado que hace mención al Tajo (zona portuguesa, debido a las referencias que se dan en la elegía II), que pertenecerían al ámbito del encuentro con la amada y del recuerdo de la misma y los "montes de Cataluña" (v.145) que representan el lugar de la enunciación, lugar de soledad, en el que la naturaleza se muestra de forma distinta en relación con los padecimientos del poeta. Tras una breve presentación de los motivos se da lugar a una lamentación y a una exageración del dolor (v.v 31-46) que se ve encaminado al recuerdo de la amada. Tal y como explicamos en relación al motivo de la ausencia en los sonetos, da la sensación de que se trata de una ausencia forzada, que la amada también parece sufrir, aunque se mantengan los postulados básicos sobre la descripción de la misma (no hay una descripción completa en las elegías), y exista una divinización parcial, la concepción del amor y la imaginación del poeta le llevan a situar en su pensamiento el estado de una destinataria que parece experimentar el dolor. En este sentido, García Gibert (1997:27) refiere múltiples ejemplos de cómo se comporta la imaginación amorosa estando ausente del sujeto amado. Se pone el ejemplo de Boscán en la "canción II", (1999:150-151) en la que se imagina, ya en ausencia, qué cosas podría estar haciendo la dama y se sugiere la posible afección de la misma ante la partida "Tan triste partí yo,/ que aunque no quiera, ella lo sintió". Aquí más que un cúmulo de acciones distintas, Botello solo piensa en una, se trata de una visión curiosa pues ofrece a la amada hilando, pero dando todo tipo de detalles sobre materiales e instrumentos propios de este oficio. Por una parte, esta imagen la representa Botello en el soneto XII del mismo Botello, y por la otra, la amada, en ocasiones y desde luego también en esta elegía, se vincula con la imagen de "dueño" o "dueña" de la vida del poeta, lo que nos llevaría a establecer una relación con las parcas. No es directa en el fragmento que leemos, como sí lo es, por ejemplo, en el soneto de Lope (1989:113) "Hermosa Parca, blandamente fiera". Es cierto que, aunque toda la elegía es desbordante en cuanto a la ambientación idílica y pastoril (en relación con la destinataria), en el fragmento que nos ocupa se expresa de forma muy explícita que "con amor de tu casa peregrino,/estés en sus labores ocupada" (vv.50-51). No podemos aventurarnos a la mezcla de espacios, ni mucho menos al trazado ingenuo y vago de ninguna suposición biográfica, pero sí es cierto que el portugués insiste reiteradamente en los distintos elementos que conforman

la estampa, así "lino", "algodón", "almohada", "pespuntos", "bainillas", "cambray", y "huso". La insistencia en la profundidad descriptiva de la imagen, forma parte, por lo menos, de la coherencia genérica con el papel de la memoria y de la evocación:

Aun cuando estés con ese cristalino,
de tus manos espléndido tesoro,
acreditando el venturoso lino,
aun cuando hilares con rumor sonoro,
pareciendo algodón en leve caña,
aljófar oriental en rueca de oro,
pensando en el dolor que me acompaña;
qué de veces absorta culparías
la posesión de pena tan extraña,
cuántas caer el huso dejarías,
quizá que adivinando querellosa
las siempre lamentables quejas mías.
Cuántas en almohada venturosa
lloverían tus ojos perlas netas,
dejando la fatiga luminosa,
elegantes las obras y discretas,
el menudo pespunte regalado,
galantes las bainillas y perfetas,
el nevado cambray acreditado,
si bien reconociendo la mejora
del blanco aljófar, el cambray nevado.
Quedando con el llanto que atesora,
cual acostumbra el campo enriquecido
del cándido rocío del aurora,
asegurando con mejor partido
que la gala mejor que en él campea,
del almohada el más galán vestido.
Quedando aljofarada la librea,
quedando saludables los despojos,
y quedando lozana la tarea,
qué de veces pensando en mis enojos
dejarías a un tiempo en dolor tanto
cayer la aguja y llorar los ojos.

(Elegía I, vv. 52-84)

En conclusión, no sabemos si el poeta acierta o yerra en sus intuiciones, pero la amada parece también víctima de la ausencia. Tras esta imagen Botello vuelve a manidos lugares comunes, que como ya hemos dicho él mismo agota en sus sonetos. Así de nuevo desde (v.85) se vuelve al tono lamentativo y se plantea la interacción del amante con la naturaleza,

presentando un resultado negativo y un espacio destruido a causa del dolor. El lector entenderá que los espacios quedan relegados ya a la zona del Ebro (lugar de lamentación y no de recuerdo). De nuevo se alude al trinomio laurel-fuente-arroyo, no haciendo otra cosa que integrar los motivos que fragmenta en los sonetos, otorgándoles el mismo estatus de confidentes o de receptores de la tristeza (vv. 157-174). La elegía concluye (vv. 175-179) con una nueva interpelación a la amada en la que se pregunta con un cierto tono de responsabilidad e incredulidad. Cómo es posible que se haya ausentado de la misma, cosa que además de conectar de manera clara con alguna de las ideas de sus sonetos conecta también con la elegía III, en la que se pasa de un recuerdo amoroso al abandono de dicha evocación en sustitución del oficio militar.

3.2 Las elegías II Y III

Estos textos fuertemente vinculados al primero, son un todo en el discurrir narrativo (pues lo hay) que el autor plantea y que estructuralmente han de entenderse en conjunto. La segunda elegía, comienza refiriéndose al mismo destinatario, aunque lo hace sin apelar directamente a su nombre, pues se dice "alma por quien suspira el alma mía" (v.1) a lo que se añade información sobre su origen "del cielo portugués luciente rosa" (v.5), pero sabemos que se trata de Aonia, pues se indica unos versos más adelante (v.40). La referencia al entorno pastoril (v.25), en este caso el relacionado con el amante, la inclusión de viejos tópicos, como el de la mariposa y la llama (vv.28-31), desde una situación de soledad, es otra vez punto de partida para el recuerdo. Se produce, por tanto, otro cambio espacio "Recuérdome del día, ¡ay, dulce día!./ cuando dejamos la ciudad confusa,/ cuando volviste al campo su alegría" vv.67-69 . Mediante numerosas perífrasis basadas en alusiones mitológicas (referencias a Diana, Venus y Aurora), el poeta refleja a la amada (vv. 78-89), con los consecuentes efectos de su paso por la naturaleza (v.104-131). Así la hierba se vuelve esmeralda (vv. 104-105), las plantas que obstaculizan el paso, lo ceden como gesto de humildad, en vez de utilizar la usual arrogancia (según la concepción lírica del portugués) (vv. 112-113), se suspenden aves y vientos (vv. 120-121) y las rosas quedan agradecidas a su paso (vv. 125-129).

Poco más se introduce al respecto de esta proyección de la memoria, tan solo a partir del verso 134 se dedica un espacio a la introducción de la imagen de la amada que duerme,

pero la secuencia queda interrumpida y no se nos dan más detalles de las condiciones en las que se produce, hasta la recapitulación argumental que habrá lugar en la Elegía III.

Uno de los aspectos confusos de las dos elegías que tratamos en este apartado, se muestra precisamente cuando el poeta se ve obligado a interrumpir el recuerdo, y se da paso al destinatario (vv. 154-166). Al igual que en la primera elegía se cierra con una apelación al receptor "dueño gentil". Solo queremos apostillar, como nota a la lectura, que se introduce el empleo de una tercera persona del plural. Se refiere Botello a la fusión del corazón (sentimiento de la enamorada) y el papel, o "pliego ardiente" en los que están escritos las cartas. Parece que todo ello no evidencia más que los deseos hipotéticos del receptor, quien imagina a la amada en comunión con sus escritos. No hemos encontrado en otros lugares la expresión "honroso archivo" como metáfora del pecho de la amada en la que quedan almacenadas las palabras del poeta. La imagen del abrazo, la llama que surge de las dos almas y los espíritus de fuego, pareciera recordar a códigos poéticos en los que se sincretiza la concepción petrarquista y neoplatónica del amor en la poesía del XVI⁴ (en España), aunque no se está tratando aquí el binomio amante-amada, sino "corazón"-pliego.

Y tú, dueño gentil de un triste ausente,
después que vieres el ardiente pliego;
aplica al corazón el pliego ardiente.
Abrazados los dos derramen luego
de dos almas la llama penetrante,
broten los dos espíritus de fuego.
Tan estrecha lealtad al mundo espante,
llegando a ser depósito sereno
del amante papel, el pecho amante.
Honroso archivo, el gustoso seno,
vertiendo néctar puro y regalado,
lleno de amor y de blandura lleno,
si tanto bien merece un desdichado.

(Elegía II, vv. 154-166)

La elegía tercera retoma la segunda, tras el abrupto parón de la narración, y se nos describe aquí la imagen de la amada que duerme, mientras la naturaleza respeta su sueño.

⁴ Podrían verse entre otros los estudios de Fucilla (1960), Valencia (2008, 259-290).

Las criaturas guardan silencio, mientras el poeta imagina los "grávidos enojos" que podría ocasionar si la despierta:

Pensativo quedo viendo el cuidado
con que todos el sueño te guardaban,
mal recibido, pero bien guardado.
Imitar el silencio procuraban
sin retozar las flores más suaves,
las tiernas plantas sin luchar quedaban,
paraban sin cantar las dulces aves,
detenido el cristal suspenso y ledó,
enseñaba a callar con muestras graves.
Sabía enmudecer el viento quedo;
cada cual el silencio parecía,
poniendo todos en la boca el dedo.

(vv. 52-63)

La adjetivación en este caso adquiere un papel fundamental, conferido al estado de la naturaleza, mientras se produce el sueño, se describe el estado de quietud, de amansamiento de los distintos elementos naturales: "tiernas plantas", "flores suaves", dulces aves", "detenido el cristal". Lo que queremos destacar sobre este largo recuerdo referido al sueño es que precisamente Botello que conocía perfectamente a Garcilaso, en su soneto XLI cita un verso "a quien no espera bien, no hay mal que dañe" que pertenece a la "égloga II" (vv. 778-801) del mismo, a uno de los parlamentos de Albanio, precisamente en ese célebre pasaje, Albanio contempla a Camila dormida y se interroga sobre si despertarla o no y las posibles consecuencias. En estos versos concretos de Garcilaso no se encuentra el motivo de la naturaleza guardando silencio, sino que más bien es el canto de las aves el que lo produce, y las agradables sensaciones del *locus amoenus*, como ocurre con la estrofa XXIII del *Pólifemo* en la que tiene lugar el sueño de Galatea, sin embargo aquí es un efecto de enmudecimiento. Por otra parte, el tema de la ninfa dormida, o los pastores durmiendo, de nuevo nos acerca al entramado pastoril. Resaltamos esta coincidencia, pues aunque se trate de un lugar transitado usualmente, el cruce de lecturas mencionado lo hace imprescindible. Las dudas sobre si despertar o no a la amada también están en Botello, pero desde el momento del despertar, se plantea una situación de encuentro amoroso entre los enamorados, que cuanto menos roza la sensualidad:

Surcando el alto mar de tu hermosura,
 la nave de mi amor, de amores muerto,
 de tu piedad el puerto me asegura.
 En breve tiempo con felice acierto,
 siendo farol tus luces peregrinas,
 en sus tranquilidades tomé puerto.
 De tu hermosura descubrí las minas,
 ya ciñendo ese cuello de alabastro,
 ya besando esas manos cristalinas.

(Elegía III, vv. 104-11)

Todo ello presenta un fortísimo contraste, pues desde este encuentro amoroso en el pasado, se pasa inmediatamente a la ruptura de la evocación, con otra abrupta interrupción de la secuencia narrativa, en la que si en otro tiempo "de tu hermosura descubrí las minas" en el presente su vida ha cambiado · "Siguiendo agora sanguinoso rastro, /el orden guardo del cristiano Alcides" vv.112-113, se refiere al "invicto Luis", es decir al omnipresente conde de la Vidigueira que vuelve a instalarse en estas páginas, incluso en un texto en el que, por su desarrollo, no parecía tener cabida. No obstante son especialmente interesantes los últimos versos de esta elegía, ya casi por enteros dedicados al elogio de los Gama, pero en el que cabe un espacio para el elogio de la vida militar, que no sorprende, en una larga tradición de poetas soldados de la que bien podrían sin embargo, recordarse los versos críticos e irónicos de Aldana: "Otro aquí no se ve, que frente a frente". En este caso, Botello, fusiona el entusiasmo de los episodios bélicos y su enorgullecimiento al ejercer la profesión, con los recuerdos que afloran del destinatario, incluso en el campo de batalla, que terminan siendo un estímulo para continuar:

El diluvio de balas deshumano
 me defiende del frío en el invierno,
 y me ampara del sol en el verano.
 No me acobarda el militar gobierno,
 aunque asombrando esté con furia extraña
 los ejes del Olimpo sempiterno.
 Nada me desanima en la campaña,
 o porque mi afición me fortalece,
 o porque tu memoria me acompaña.
 Sólo el ausencia extraña me parece
 en el marcial estruendo cada día,
 sólo el ausencia porfiando crece.

(Elegía III, vv.139-150)

El final de la elegía, constituye en realidad la clausura de un mismo texto en tres entregas y que esta vez no cierra dirigiéndose a la amada como sí ocurría en la elegía I, sino que lo hace con una dedicatoria a los Gama, concretamente, al conde, a su "consorte" y "al que de tales dos es copia bella", don Baltasar Luis Antonio de Gama, hijo de estos.

4. Las canciones

Botello reúne aquí dos canciones en estancias, pero que en su fondo y contenido se hayan ya alejadas o distorsionadas con respecto a los modelos petrarquistas iniciales. Cuando el portugués transita este camino, el género de la canción ha experimentado gran parte de su desarrollo y se ha manifestado de diversas formas. Recordemos que aunque el nacimiento del género se remonta a los orígenes de la lírica, Segura Covarsi (1949:26) recuerda la *chansó* provenzal como un precedente de la italiana.

La *chansó* provenzal, ya a finales del siglo XII, se empleaba para referirse a una composición lírica acompañada de música. El *cuplet* o *cobla*, después *stanza*, adelanta ya una división bipartita con un verso de enlace. Posteriormente, el *couplet* adquiere ya una estructura tripartita, caracterizada porque en el primer grupo de versos hay una distribución ordenada o inversamente ordenada de la rima, mientras que en el tercer grupo no existe orden alguno entre las rimas. El nombre que recibían los dos grupos de versos de la primera parte era el *frons*, mientras que el último grupo se denominaba *couda*. En la *chansó*, la *frons* solía constar de cuatro versos divididos en grupos de dos, como hemos dicho respetando la rima en el mismo orden o en el inverso. La *couda* suele presentar rimas diferentes a las de la *frons*, pero la última rima de la primera parte suele coincidir con el comienzo de la segunda, ejerciendo así de enlace. Esta variante que presenta el enlace, será desarrollada e imprescindible, posteriormente en la canción petrarquista. La *chansó* finalizaba en ocasiones con una *tornada*, que será el precedente del *commiato*. La estructura de la *tornada* era similar en las rimas a la *couda*, o a veces incluso una reproducción completa o parcial de la misma. Resulta interesante anotar que en la *chansó*, las *tornadas*, que podían ser varias, se dirigían por una parte al protector o al mecenas del poeta y por otra, a la dama. Mientras que el *commiato* era solo uno y dirigido de forma apostrofica a la canción. Ya en la tradición italiana (1949:35-45), Dante, en su *De vulgari eloquentia*, estudia la canción. El italiano, tiene este género en muy alta estima, porque ve en él diversas utilidades y "posibilidades poéticas". Dante le otorga un papel importante a la melodía en la división y estructura de la stanza (solo provenzales y franceses acompañaban con música las canciones), y el italiano quiso preocuparse del estudio melódico de los versos cuidando los acentos y las rimas (1949:39). Covarsi recordaba (38) que Dante dividió el análisis de la *stanza* en tres partes: *cantus divisiu*, *contextus carminum* y *ridimorum rithimorum relatio*.

Será el *Canzoniere* petrarquista el que fije de manera definitiva un paradigma que aún con sus evoluciones y transformaciones a lo largo del tiempo, calará hondo en los imitadores italianos de Petrarca y en el posterior cultivo del género por los petrarquistas españoles. Entre las composiciones de Petrarca (1949:47), hay veintinueve canciones. De estas tres son patrióticas (II, VI y XVI) y una religiosa (XXIX). Aunque estas composiciones en Petrarca ofrecen muchas similitudes a las de Dante, incluso hay cierto entronque con la tradición provenzal, como acabamos de referir, sea quizás el poeta de Arezzo el que trace los moldes definitivos, Así la *stanza* en Petrarca tendría tres partes y estaría dividida en *piedi* y *sirima* que se unirían por medio de la *chiave* (1949:48).

La extensión de las estrofas de Petrarca es variada, desde estancias de siete versos hasta composiciones de veinte. Una canción no solía sobrepasar las diez estancias aunque con el devenir del género acabaría modificándose estas convenciones. El *commiato* fue utilizado también en Petrarca, pues solo dos de las veintinueve composiciones carecen de él (1949:54). Covarsi indica además que gran parte de las canciones el *commiato* contiene las mismas rimas de la *sirima* y solo algunas parcialmente. Parece ser, que frente a las teorías dantescas que permitían la independencia de la rima en el *commiato*, Petrarca quería otorgarle a este un papel de importancia dentro de la composición.

A partir de Boscán el género se extiende en casi la mayoría de los poetas del Siglo de Oro español, basándose por lo general, sobre todo en un principio en los distintos paradigmas, tanto formales como temáticos que ofrecen las canciones de Petrarca.

Si bien, no todo es tan sencillo puesto que el problema de género se hace muy notable cuando se evidencia la confluencia de dos tendencias distintas, por un lado la tradición petrarquista de la canción, fundamentalmente amorosa, aunque ya hemos dicho que no solo, y escrita en estancias, y por otra parte la temática clásica que tiene como modelo fundamental a Horacio y sus *Odas*, expresando este contenido en nuestro Siglo de Oro, generalmente bajo la forma métrica de la lira, o estrofas aliradas (hablamos naturalmente de los problemas oda-canción, no de otros géneros poéticos que transitan temas horacianos con otros cauces métricos, como la epístola).

López Bueno expresaba de esta manera el problema genérico:

Se trata de dos sistemas genéricos, que, aunque conviven y mantienen entre sí fluidos trasvases, son diferentes en génesis y desarrollo. Mientras, uno, el petrarquista, llega ya desde los italianos a los españoles formulado en la asociación paradigma métrico-género, lo que facilita una imitación muy directa, el otro, el de las realizaciones clásicas, es un intento de acercarse a los modelos genéricos antiguos, sobre todo latinos, desde nuevas fórmulas vernáculas.

De ahí que si en el primer sistema el apelativo métrico engloba al genérico, en el segundo es el referente genérico clásico el que rotula las realizaciones, con independencia del vehículo métrico de que se sirvan (y ya he dicho que puede ser más o menos necesario al género; en el caso de la oda parece que lo es).

(López Bueno, 1993:177)

Ruiz Pérez (1993:278), por su parte, asegura que aunque en la canción persista el sistema de la estancia, éste se va alejando progresivamente de los diseños petrarquistas, y en lo referente a la oda indica que "el siglo XVII que abren las *Flores* hace efectivo su desinterés por la formalización de la oda como concepto genérico" concluye (1993:278) que:

La eliminación de rasgos distintivos entre la oda y la canción pone de manifiesto un proceso de confluencia, apreciable nítidamente en la inclusión indiferenciada de ambos modelos, que comparten en muchas ocasiones denominación, temas, moldes estróficos y diseños retóricos.

En la misma línea Cristóbal López (1993:22) señala que "La canción italiana, parece que por influjo de la oda clásica, fue ampliando la gama de sus contenidos [...] se hicieron canciones religiosas, heroicas y panegíricas de una persona determinada, normalmente el mecenas del poeta". Estas palabras de Cristóbal guardan bastante relación con lo que trataremos a propósito de Botello.

En cuanto a la tratadística de la época, en ocasiones se producen confusiones. El propio Herrera que había expresado muy agudamente sus teorías sobre la elegía, parece confundirse con los términos oda y canción, Covarsi recuerda (1949:68), y coincidimos con él en que *Las tablas poéticas* de Cascales (1617), se acercan con bastante acierto aunque con bastantes errores, al concepto de canción y a su desarrollo métrico. Este diferencia la canción en estancias de la lira y precisa el número de versos en los que debe oscilar, entre nueve y veinte (1949:72). En este sentido, Faria y Sousa en el tomo tercero de sus comentarios a las

Rimas de Camoens (1689:2) repite las mismas ideas, precisa también sobre el número de estancias apropiado, diciendo que aunque el número de versos por estancia sea veinte, como en su opinión el desarrollo debe ser largo, el límite de estancias estaría en doce, "como mi poeta". Señala Faria, también (1689:2) en cuanto a la alternancia de versos endecasílabos y heptasílabos que "suavizan mucho los versos de siete sílabas". En la introducción citada a las *Rimas* realiza también una breve caracterización del género en la que se señala a su juicio, la importancia de las "elevaciones en los modos de decir" ligado a "una singularísima claridad". Por supuesto, para Faria no hay mayor grandeza poética que Petrarca y Camoens en igualdad de condiciones, a lo que le seguiría en Castilla Garcilaso, puesto que las de Camoens "son las mejores de España hasta oy"

La Canción es propia para asuntos graves: y aun más que concetos quiere elevaciones en los modos de dezir, y afectos, é imágenes, y singularísima claridad. Las mejores en Italia absolutamente son las de Petrarca. En Castilla las de Garcilaso, y en particular la quarta. Boscan tiene algunas, que en afectos no ceden a las mejores; pero su estilo es tosco y duro. Despues de estos Escritores ubo otros en Italia y en España que hizieron muchas Canciones, pero yo hago juizio de los antecedentes a Luis de Camoens, y que dèl pudieron ser imitados en ellas. Las suyas igualan en todo a las de Petrarca, y en lances las exceden, y son las mejores de España asta oy (1689:1).

Las canciones de Botello están, como indicamos escritas en estancias. Una en portugués, la segunda, mientras que la primera está escrita en castellano, el esquema estructural contenido es y se ajusta métricamente a las convenciones usuales, más tradicionales, no tanto el contenido, aunque entra dentro de la hibridez genérica propia de la evolución de la canción en contacto con las vertientes clasicistas (Horacio como paradigma temático) y las derivaciones panegíricas.

En el primer caso, cada estancia consta de once versos endecasílabos, mientras que hay tan solo tres de los trece que la componen que son heptasílabos. Ello entra dentro de lo normal, según los avisos de las preceptivas, lo mismo ocurre con el número de estancias, pues son nueve las utilizadas. El remate de la canción consta de siete versos, cuatro endecasílabos y tres heptasílabos en una alternancia de rima, tan solo en eso, que recordaría a la de un cuarteto, finalizando y dos versos con una rima pareada, ni en este caso ni en el siguiente los versos del *commiato* riman con la *sirima* de la última de las estancias. Dentro de lo estipulado la canción se compone de primero y segundo *piedi* con una rima ordenada, y una

chiave que rimaría con el último verso del segundo *piedi* y a continuación tendría lugar la *sirima*: 1A, 11B, 11C, 11A, 11B, 11C, 7c, 11D, 7d, 11E, 11E, 7f, 11F. La canción remata con unos versos, a modo de envío con la siguiente disposición 11 A, 11 B, 7 b, 11A, 7c, 11 C (no riman con la *sirima* de la última estancia).

En el segundo caso aunque con distinta temática, los versos de cada estancia son catorce, en esta ocasión con un mayor número de endecasílabos en proporción, mientras que contiene tres estancias menos que la anterior, o sea un total de un seis. De igual modo la estructura responde a la de las canciones petrarquistas, como la anterior: 11A-11B-11C-11B-11A-11C-7c-7d-11E-7d-11E-11F-11E-11E. El envío o *commiato* adquiere la siguiente disposición: 7a-11B-7a-11B-7c-11C-7d-11D (no riman con la *sirima* de la última estancia).

La temática de la segunda canción, no deja de ser otro ejemplo de escritura comprometida al servicio de los Gama, pues está enteramente dedicada al hijo de Vasco Luis de Gama y de Inés de Noroña, don Baltasar Luis Antonio de Gama, que nació en la Vidigueira a comienzos del mes de marzo de 1636. Toda la canción es en realidad un repaso de las glorias familiares. Escrita en segunda persona las estrofas tercera, cuarta y quinta constituyen el núcleo central de la canción y se abren las tres con el imperativo "vivei" justificando la razón, que no es otra que poder imitar las grandezas de su estirpe. Perfectamente agrupado. La estrofa tercera habla del I conde de la Vidiguera, Vasco de Gama, la cuarta se centra en el abuelo de Baltasar Luis, Francisco de Gama, fallecido cuatro años antes de su nacimiento y la quinta, naturalmente en el padre, Vasco Luis de Gama.

De mayor interés literario, e inscrito en un tema clásico sobre el que Botello no termina de aportar nuevas perspectivas, ni temática, ni formalmente, pero que, sin embargo, sorprende por esa fusión que viene siendo habitual del refinamiento lingüístico, integrado con eso que Faria y Sousa denominó "singularísima claridad". La canción primera, por tanto se dedica a la expresión del *Beatus ille*, formulado para la posteridad en el epodo II de Horacio. Como recuerda Cristóbal, (1997:386) el elogio de la vida del campo, las ocupaciones de la vida campestre, el deleite de los bienes de la naturaleza, los clásicos motivos de la sombra, y el *locus amoenus* armonizado que ofrece agradables sonidos y olores, ligado en esta composición de Horacio a la compañía de la esposa casta que sirve apetecibles manjares, serían algunos de los aspectos esenciales de la composición a lo que

habría que añadir la "ironía crítica" del epodo que en sus últimos versos muestra que Alfio, un usurero, prefiere seguir contando su dinero. Por supuesto Garcilaso, Fray Luis o el propio Lope, entre muchísimos otros, recogieron este *topos*. Agrait (1971: 147) recuerda que más allá de su génesis, en su desarrollo este tópico acabó gastándose y no respondía a motivaciones o convicciones de los autores.

En Botello se plantea el tema en la primera estancia y más adelante se realiza una *amplificatio* sobre lo mismo, se alude al *locus amoenus* y a la suspensión de los sentidos que este otorga, mediante el canto de las aves y el olor de las flores, las tareas campesinas están también aquí presentes, así como el vino y la comida.

Pero lo que más nos interesa aquí es la visión del matrimonio en la canción, que difiere ideológicamente y amplía considerablemente con respecto al modelo latino y que podría estar cerca de Boscán⁵ en la famosa "epístola a Diego Hurtado de Mendoza" (naturalmente, la carta de Boscán está en primera persona). A partir de la quinta estancia (v.61) se nombra por vez primera a la "consorte" y desde este momento hasta el final, toda la experiencia de retiro en la naturaleza estará vinculada a la misma, el amor que se percibe en estos versos es un amor correspondido, como veremos. Es cierto que tal y como ocurría en Horacio, se menciona a la esposa, que ha de entenderse casta y dispuesta, preparando los alimentos:

gustando aquello que guisó su esposa,
honesta como hermosa,
que sin honestidad no hay bien humano,
sasonadas viandas come ufano,
viandas no compradas,
con amor ofrecidas y guisadas.

(Canción II, vv.73-78)

Entre los versos 70-104 en los que tiene lugar la aparición de la mesa y los alimentos, se establece un continuo juego entre la blancura de la mano de la amada y el requesón y la leche, ello culmina con el beso del esposo sobre la misma, de tal forma que se concluye que mejor sabía el beso que el alimento:

⁵ Debe verse el estudio de Clara Marías (2012:109-138) sobre la construcción poética e ideológica del matrimonio en Boscán.

publicando después al dueño hermoso
que mejor le sabía
lo que besaba que lo que comía.

(Canción II, vv. 102-104)

Como dijimos, esa correspondencia de amor y la exaltación final del mismo, sea quizás el interés de la composición y la finalidad del propio Botello que pretende hacer notar este punto. El portugués había ya representado esa imagen de familia unida en el final de su elegía III, refiriéndose al matrimonio Gama y Noroña. No sería descabellado pensar que esta imagen de unión familiar y matrimonial fuese pensada para el deleite de su mecenas, pues montones de composiciones aquí estudiadas así lo están, pero lo cierto es que aquí no se dan nombres y no podemos probar esta idea, si bien la canción II si estaba pensada como un elogio sin máscaras a toda la familia, esta presenta nuestras dudas entre el desarrollo literario de un *topos* frecuente y una intención más profunda, ligada a sus intereses personales y el entramado biográfico. Concluimos este punto con los versos de Botello, señalando cómo la esposa, tiene también constancia del amor profesado por su esposo:

Estima ufana la consorte grave
el soberano amor del dueño amado,
ardiendo su lealtad en llama viva.

(vv.105-107)

5. Décimas y romances

Valentín Núñez (1996-7:155) indica que conforme avanza el siglo XVII, la mayoría de recopilaciones poéticas suelen iniciarse con composiciones de arte mayor, y las poemas octosilábicos suelen quedar relegados al último plano. Botello presenta aquí unas décimas y cinco romances y un romancillo en heptasílabos.

Las décimas de ambientación francesa guardan relación con el contexto francés de las rimas. No queremos decir con esto que Botello haya tenido que escribir las décimas en Francia, pero desde luego casi nada apunta a lo contrario. Se trata de un conjunto de doce décimas con una unidad temática y una estructura cerrada, que sigue un esquema métrico: 8a-8b-8b- 8a-8a-8c-8c-8d-8d-8c.

El autor parece querer dar a las décimas un matiz epistolar, en su juego burlesco:

“un portugués que os adora/ os escribe estos renglones” (vv. 9-10)

El contenido de las décimas versa sobre una mujer francesa esquivada que prefiere entregar su amor a un francés adinerado y calvo, cuyo cabello “traye postizo”, rechazando a un poeta portugués “lleno de canas”, pero al menos con cabello propio. La dama da mayor importancia al dinero que a lo que puede ofrecerle el poeta: sus versos. Las ridiculizaciones en obras de este tipo a numerosos defectos físicos son muy frecuentes en la época (Arellano, 2011:28-29). También Cacho Casal dice que:

uno de los defectos que con más frecuencia se suele achacar a las mujeres en los textos misóginos es la codicia. Su amor se concede al mejor postor, y el principal criterio que rige su selección de los amantes es el dinero, que estos están dispuestos a desembolsar (2003:93).

Botello refleja por tanto, cómo la mujer francesa acaba pensando que la palabra “es cosa que el viento lleva”, y que no hay nada que no pueda arreglar “un ligero doblón”:

Diréis dando mil razones
que la digresión más nueva
es cosa que el viento lleva
en un papel con renglones
que no puede los doblones,
que al fin más pesados son.
Que la mejor digresión
es dar a un talego alcance;
que más que un largo romance,
pesa un ligero doblón.

(vv.61-70)

Esta conjunción de mujer que otorga más valía a la riqueza material que a los versos o a la poesía puede recordar a los libelos que Lope de Vega escribió a Elena Osorio, que según explican Ignacio Arellano y Carlos Mata Induráin, profirió Lope en su despecho hacia Elena, al verse ofendido por el amor de esta hacia Francisco Perrenot y que al parecer tuvieron gran difusión en la Corte (2011:61):

Una dama se vende a quien la quiera.
En almoneda está, ¿quieren compralla?
Su padre es quien la vende, que aunque calla,
su madre la sirvió de pregonera.
Treinta ducados pide, y saya entera
de tafetán, piñuela o añafaya,
y la mitad del precio no se halla,
por ser el tiempo estéril en manera.
Mas un galán llegó con diez canciones,
cinco sonetos y un gentil cabrito,
y aqueste respondió que es buena paga.
Mas un fraile la dio treinta doblones,
y aqueste la llevó. Sea Dios bendito;
muy buen provecho y buena pro le haga.

Los romances en su conjunto son de ambientación pastoril, como ya en su novela *Prosas y versos del pastor de Clenarda* había insertado un buen número de ellos. Cristina Castillo, (2013b:124) da los datos: 11 romances, de entre ellos 3 romancillos.

En la primera de estas composiciones que estudiamos, un arroyo que anega el campo parece importunar el sueño de Cloris, que acaba despertándose por las molestias del agua. En el interior del romance se encuentran varias imágenes: Cloris es salpicada en un primer momento por las gotas de agua que son “repetidos aljofres”. La forma en la que la corriente se adueña del campo, la utiliza nuestro autor en el soneto IX y en su *Filis*, como ya apuntó Ares Montes (1956:261), por influjo de la *Soledad II*, a lo que suma un texto de Polo de Medina:

el pie villano, que groseramente
los cristales pisaba de una fuente.
Ella pues sierpe, y sierpe al fin pisada,
-aljófár vomitando fugitivo
en lugar de veneno-,
torcida esconde, ya que no enroscada,
las flores, que de un parto dio lascivo
aura fecunda al matizado seno
del huerto, en cuyos troncos se desata
de las escamas que vistió de plata.

(*Soledad II*, vv. 318-327)

Aunque tenga ciertos parecidos con el pasaje de Polo, como decía Ares Montes:

Polo de Medina	Miguel Botello
<p>Purpura desmayada al temblor de los aires deshojada, lirio que lo atropella un arroyuelo, quando precipitándose de un vuelo rueda del risco líquido Faetonte flecha de plata que dispara el monte.</p> <p>(Lo tomamos directamente de <i>Lágrimas panegíricas</i>, 1639: fol. 161)</p>	<p>mientras los ojos descansan, asaltan los pies inmobiles flecha de cristal que al campo arroja el arco del monte.</p> <p>(Romance I, vv. 13-16)</p>

No creemos, como pensaba Ares Montes, que el recorrido de la imagen en Botello sea de Polo a *La Filis* y de forma más explícita a las *Rimas varias*. Para nosotros el pasaje de *La Filis*, lo que evidencia es que hay una lectura directa de Góngora. La “serpiente de cristal” o “sierpe”, “aljófaro vomitando transparente” que en el cordobés era “aljófaro vomitando fugitivo”. Cosa distinta es que ya influido por Góngora y por el gusto por este tipo de imágenes, Botello se inspirase en Polo en 1646:

Un arroyo del río se deriva,
que si bien por el campo se dilata,
teme el estorbo de una peña altiva,
aún más que altiva peña, peña ingrata.
Huyendo la corriente fugitiva,
hidra parece, que con pies de plata
pisa del campo la esmeralda verde,
serpiente de cristal que el campo muerde.

Diáfana serpiente que pisada,
con lamentable voz, con voz doliente,
el castigo sintiendo acobardada,
Sierpe que de la planta castigada,
aljófaro vomitando transparente,
por quien llorando está la flor marchita,
torna a sorber aquello que vomita.

(*La Filis*, III, XXXIII, XXXIV)

Prosiguiendo con estas corrientes fugitivas que van a salpicar los pies de Cloris, Botello indica que “a nevadas plantas sirven/ celosías etíopes” (vv.23-24). Traemos esta referencia a estas páginas porque consideramos que el uso de este adjetivo poco tiene que ver con el empleo de la palabra “etíope” en otros autores, como en Góngora por ejemplo, que lo utiliza para referirse a las estrellas: “las claras, aunque etíopes estrellas” (*Soledad* II, v.614), sino que parece que tiene más que ver con el imaginario personal del poeta, a lo que se liga su experiencia y sus conocimientos. Esto hace que sea quizás una de las metáforas más originales del portugués. Botello parece indicar que los pies de Cloris están cubiertos por un calzado semiabierto, por ello, se indica posteriormente “desnudo el pie” (v.25). El hecho de que aparezca la voz “celosía” nos hace figurarnos una metáfora que alude a un calzado trenzado, como bien pudiera ser el tan citado “coturno”. Esto no constituye un problema en sí, la pregunta entonces sería: ¿por qué celosías etíopes?

Hespeler-Boulton (2011) explica que en Etiopía, como bien es conocido, existían una serie de construcciones religiosas excavadas en roca, de las que se conocen célebremente las de “Lalibela, in the mountains east of Gondar, was a capital in the XIII century, Although there was a series of extraordinary monolithic churches created there which were caved out of solid rock, nothing remains that might be identified as forming” (2011:85).

A los portugueses de esta época no les era para nada ajena Etiopía, que había mantenido contactos con Portugal a lo largo del siglo XVI y a la que el mismo Cristóbal de Gama acudió en 1541 para liberarla del ejército musulmán, donde perdió la vida en 1542. Asimismo, es importante la labor de los jesuitas allí. Faria y Sousa ya se refirió a estos conjuntos arquitectónicos en su *Asia portuguesa*:

Otras muchas Iglesias permanecen de la antigüedad, y notables. Son singularissimas las abiertas con gentil arquitectura y labores en peñas vivas: modo de fábrica de que hallamos muchos por la India, y en que parece compitía la grandeza de aquellos antiguos y poderosos Príncipes (1666:740).

Por otro lado, el romance II vuelve a repetir uno de los temas aparecidos con anterioridad en el soneto X, en realidad de forma más explícita es una invitación a Filis a no preservar tanto su belleza porque al final, al igual que la de la rosa, acaba expirando, ligado a un ya muy manido *collige virgo rosas*. En este caso, Botello traza una interesante metáfora sobre la rosa y sus espinas, que finalmente será cortada, o llevada por el viento:

La emperatriz de las flores,
cercada de archeros propios,
desmaya al golpe del hierro
o del Aquilón al soplo.
(vv. 29-32)

El romance III trata de los amores pastoriles de Fileno hacia Felisarda. La pastora se siente más interesada por un pastor recién llegado al valle, que en este caso, al igual que sucedía en las décimas, el interés parece surgir de la riqueza, o de una mayor posesión de bienes materiales: era Daliso “un pastor de más ganado,/ pero no de tanta fe” (vv.11-12).

Los romances IV y V guardan una correlación interesante en cuanto a la disposición, ya que los dos tratan sobre la ausencia. En el primer caso, el sujeto que padece los males es masculino; en el segundo, es femenino puesto que la pastora “ausente vive y quejosa,/ siempre amante y firme siempre,/ menos quejosa que firme/ y más amante que ausente” (vv. 33-36).

El sexto romance, que en realidad es un romancillo, en versos heptasílabos cierra esta serie, y con ello, se clausura también el poemario. Lo primero que llama la atención con respecto a los otros cinco romances es su extensión. En las muestras anteriores, el número de versos oscila entre 30 y 40, que solo se supera en el romance II con 41 versos. Sin embargo, este romancillo presenta 124 versos, que no deja de ser una síntesis de algunos de los elementos que han ido apareciendo a lo largo de todas las *Rimas varias*: el diálogo arroyo-poeta, la distinción entre el lugar de la enunciación y el lugar del recuerdo (el poema se enuncia desde el Ebro fugitivo; y el lugar de las memorias, alrededor del Tajo que “entra en el paraíso”, Lisboa), ausencia y desengaño vuelven a cobrar sentido, las saudades lusitanas “cómo saudoso lloro,/ cómo amante suspiro./ Doy voces como loco,/ grito como perdido” (vv. 105- 108). Sorprende de este poema-cierre el contraste tantas veces aludido de la complejidad, en mayor o en menor medida, del primero y la sencillez de este, mucho más

sencillo en su elocución, en la que se alcanzan visos de sentimentalismo y de claridad. Por otra parte, es llamativa también la cuidadosa elección de Botello, que sitúa como colofón un texto recapitulador de una expresión y de un tono:

perfetamente adoro
y tristemente vivo,
el amor y la dicha
raras veces se han visto.
(vv.121-124)

6. Aspectos de la lengua poética de las *Rimas varias*

6.1 Introducción

En Botello los diversos procedimientos que conforman la *elocutio* tienen un papel que resulta relevante, es cierto que Miguel Botello no transita las sendas gongorinas de una forma profunda y son solo algunos aspectos en los que se refleja una cierta imitación del cordobés, ello no quita que esta obra no tenga continuas referencias que puedan evocarnos al mismo. Botello, salvo en ocasiones, no refleja un afanado interés a la hora de plantear ingeniosas metáforas, ni parece emplear la mitología de una forma extremadamente oscurecedora, ni pone las herramientas retóricas al servicio de tal fin.. Tan solo en un aspecto más superficial se vale fundamentalmente de recursos que intensifican el ritmo del verso, cuida la musicalidad, se aprovecha continuamente de figuras de intensificación y de repetición y no hace poco uso de las plurimembraciones, que pueblan las páginas de su obra y de las que examinaremos una muestra. No por ello, dejaremos de encontrar pasajes que exhiben la persecución del refinamiento formal y la meditada organización del poema, aunque ello no responda a facturas ya utilizadas con anterioridad. Resulta imprescindible la consulta del monográfico de Joaquín Roses (1994) sobre la oscuridad gongorina y los procedimientos empleados para la misma. Se podrá observar que el “elitismo literario sustentado en el poder de la palabra” (1994:102) del cordobés está alejado en parte de los cauces expresivos de nuestro poeta.

El portugués utiliza, sin complicaciones, o al menos sin ofrecer novedad, y parece que sin que se atisbe afán de búsqueda e innovación, el cultismo léxico en algunos pasajes, y sin embargo tiene otros de absoluta claridad que rozan incluso lo sencillo, lo íntimo y lo llano, o una tercera fórmula que parece la habitual, en la que el poeta aun utilizando el cultismo tanto léxico, como sintáctico (un hipérbaton sencillo en mucho menor medida), el abuso del bimembre y la sobrecarga de estructuras sintácticas del mismo tipo, no ofrece un resultado hermético o de compleja interpretación o que requiera de importantes labores exegéticas sino que el producto resulta sencillo porque no se elabora suficientemente en otros planos que conciernen al pensamiento dependen de la originalidad del autor. Por ello no encontramos suficientemente desarrollados aspectos que denotan una complicada elaboración del discurso poético (hablamos solo con respecto a Góngora y nunca queriendo expresar que Botello no elabore su discurso) y sí que serían una señal de identidad de un gongorismo más enraizado,

como por ejemplo el cultismo semántico reiterado, las complicadas hipálages, o el cultismo sintáctico, más allá del empleo de construcciones absolutas con participio, o el uso del hipérbaton con dislocaciones considerables. La pregunta es entonces, cómo podemos situarlo, o qué lugar ha de asignársele en base a los datos que ofreceremos. Aquí se pretende describir un proceso y sacar algunas conclusiones, pero nos resulta difícil llevar a cabo deliberaciones taxativas y tampoco es nuestro objetivo, hacer, por obligación, militar a Botello en alguna de las tendencias poéticas de la época.

Pretendemos ahora examinar de qué forma se refleja Góngora, o su estela, en Botello. En el siguiente fragmento encontramos una acumulación de algunos de los elementos nombrados, lo cierto es que el grado de concentración de los mismos pocas veces es tan notable. Debe advertirse el uso del trimembre en dos ocasiones en un periodo de ocho versos, uno de ellos "breve flor, caña humilde y corto empeño" casi idéntico al empleado por Góngora en el *Polifemo* (v.350): "breve flor, hierba humilde y tierra poca" (2013:169), el otro lo recoge Botello también casi idéntico en su *Filis*, y no lo hemos encontrado en Góngora, (*Filis II*, estrofa XC), pues solo cambia con respecto a su obra anterior, la última palabra por un cultismo: "Poblando la región del aire vano/ el adusto vapor, el humor horrendo,/ cual rayo infando, que la tierra sorbe,/ turba el mar, ciega el sol, confunde el orbe". Algunas palabras como "cristal", "leño", "furibundo", sintagmas como "selva inconstante", que se recoge en la *Soledad I* (v.403-4): "Piloto hoy la codicia, no de errantes/ árboles, mas de selvas inconstantes" (1994:279), "estrellados cóncavos", "en campo de cristal", el empleo del participio de presente "fulminante", el participio "opuesto", la cuidada disposición de las palabras en el endecasílabo, que logran realzar aquellos vocablos importantes por su sonoridad, haciéndolos coincidir con los acentos rítmicos, como es el caso del uso de la proparoxítona "cóncavo", cuya sílaba tónica resulta la 6ª del endecasílabo, la oposición "mayor"- "pequeño" en la metáfora empleada en el verso bimembre:

Y como suele el rayo fulminante
descomponer el más bizarro leño,
en campo de cristal, selva inconstante,
siendo el árbol mayor, muro pequeño,
débil, opuesto al rayo furibundo;
breve flor, caña humilde y corto empeño,
cuando con ardimiento sin segundo,
los estrellados cóncavos pervierte;
ciega el sol, turba el mar, confunda el mundo.
(Elegía I, vv. 100-108)

De forma descontextualizada esto podría dar lugar a múltiples confusiones porque, verdaderamente, este fragmento está sacado precisamente de un grupo de composiciones, como son las "elegías" en las que no hay una sobrecarga especialmente marcada de elementos gongorinos y se tiende hacia una más que perceptible claridad, sin embargo, en este pasaje concreto Botello o recuerda, o recupera de forma sorprendente todos estos elementos juntos, cuando no es la tónica continuada y mucho menos en este conjunto. Lo mismo ocurre con el primer cuarteto de soneto VII, donde el uso continuado del bimembre, la selección de palabras y, desde luego, el sintagma "en campos de zafir" nos lleva directamente al verso 6 de la *Soledad primera*:

Leve asombro del mar, peñasco leve,
selva de plumas, y de pinos ave,
que dividiendo vas, soberbia nave,
en campos de zafir, montes de nieve.
(Soneto VII, vv. 1-4)

Como decíamos algunos sintagmas, son también un reflejo o un recuerdo de expresiones que, aunque en Góngora, también eran frecuentes en la poesía de la época, así las "cítaras de plumas", para referirse a un ave, o la "tiorba de cristal" para aludir a una fuente, en el caso de Botello:

"y cítara de pluma entre las flores"
Botello, (soneto XVIII, v.4)

"Pintadas aves, cítaras de pluma
coronaban la bárbara capilla
mientras el arroyuelo para oílla
hace de blanca espuma
tantas orejas cuantas guijas lava"
(*Soledad I*, vv. 556-560, 1994:309)

"Tiorba de cristal, sonora fuente"
(Botello, soneto V, v.1)

"Rompida el agua en las menudas piedras,
cristalina sonante era tiorba".
(*Soledad II*, vv. 349-350, 1994:471)

O un sintagma aparecido en el Panegírico:

"cual si fuera el Trión de nieve cano"
(Botello, canción I, v.50)

“émula de las trompas su armonía,
el séptimo Trión de nieves cano”
(*Panegírico*, vv.5-6)

Como decíamos, frente a los ejemplos que hemos puesto, lo común será encontrarnos con pasajes que no ofrezcan demasiada complejidad, entre los que podríamos poner numerosos ejemplos. Si bien hemos decidido, muy a conciencia poner un ejemplo de la Elegía I, puesto que antes hemos visto en la misma un pasaje que pudiera parecer más gongorino y, sin embargo, no responde al sistema elocutivo normal en el portugués, que estaría más cerca de la claridad, dentro del refinamiento, en el que afloran, eso sí, algunas voces más propias de Góngora, pero ya usadas con anterioridad. Desde luego, aquí los homenajes a Garcilaso y a Camoens son evidentes, como ya explicamos en la sección que estudiaba las elegías:

Cerca del Tajo en soledad lozana,
el campo que pisabas venturoso,
aquel que de improviso florecía,
pisado apenas del coturno hermoso.
Aonia, dulce amor del alma mía,
por quien suspiro en estas soledades,
donde la confusión mis pasos guía;
escucha de mi alma las verdades
en esta carta revestida y llena,
aún más que de renglones, de saudades.
(Elegía I, vv. 21-30)

La Canción I, también nos ofrece innumerables visos de claridad, ello no implica que se descuide del texto, pero se busca una expresión relativamente sencilla:

Adornando la mesa limpia y clara
el tierno requesón puro y nevado
es el postre gentil que asoma en ella.
Alegre mira que su prenda cara,
honrosa envidia del candor helado,
levanta el requesón con mano bella,
mas si procura vella,
si a devisalla ufano se abalanza,
pensativo no alcanza,
viendo la espesa leche juntamente,
cuál es la nieve helada, cuál la ardiente,
saber procura en vano
cuál es el requesón, cuál es la mano.
(vv.79-91)

6.2 La selección de palabras y los cultismos. Refinamiento lingüístico y gongorismo superfluo

Recordemos que este fenómeno, formaba parte de un proceso amplio de incorporación al léxico de un grupo de palabras de procedencia, mayoritariamente latinas (Ponce Cárdenas, 2001:110-11), no sometidas a las evoluciones fonéticas del idioma y que comenzó con anterioridad, ya en el siglo XV con Mena, seguiría también con la renovación poética de Garcilaso y va a experimentar un auge que se irá avivando hasta llegar a los poetas manieristas de finales del XVI y principios del XVII, teniendo especial importancia Fernando de Herrera, los poetas del círculo antequerano-granadino y, por supuesto, Luis de Góngora. La obra que manejamos no sigue a Góngora de una manera profunda, sí superficial y por ello llamativa y aparente. Si bien, gran parte de ese gongorismo reside sobre todo en la *selectio verborum*, y en la repetición e importancia de muchas palabras, consideradas por la crítica como sello del cordobés. A veces coinciden algunos sintagmas que no ha tenido por qué tomar directamente del mismo, pero que están relacionados, y en ocasiones coincide el numeroso empleo y la importancia que se le da a la colocación de esas palabras. Si bien en lo

que se refiere al influjo latinizante en Góngora, recordemos que podríamos hablar de varios aspectos. Ponce Cárdenas (2013:108-10) distinguía aquellas palabras que tenían una representación gráfica etimologizante, por otro lado aquellos vocablos que son préstamos directos y que ya tienen una larga tradición en la poesía, el cultismo semántico en el que estas palabras adquirirían la significación propia de la lengua latina y el cultismo sintáctico y, como emblema de éste, aunque no la única expresión del mismo, el hipérbaton. Las construcciones *esse+dativo*, las estructuras de *ablativo absoluto*, el empleo del *acusativo griego*.

Recordemos que Jammes (1994:103) nos daba una lista breve e interesante de palabras que podrían ser muy frecuentes en las *Soledades* de Góngora y que a su vez serían un rasgo distintivo en su poesía por el numeroso empleo de las mismas: *breve, cerúleo, cristal, desatar, émulo errante, espuma, grave, impedir, luciente, mentir, número, pisar, purpúreo, rayo, redimir, repetir, señas, solicitar, templar, término, torcido, tronco, turba, vano, vincular y vulto*. De la lista dada por Jammes se excluyen los términos *cerúleo, desatar, errante, impedir, mentir, redimir, solicitar, término, torcido, vincular y vulto*. Sobre una pequeña muestra de 27 términos, Botello utiliza 16 términos en sus rimas, quedando excluidos 11, o sea un 40, 74% de la lista. Pero la muestra escogida es breve y sería precipitado concluir nada al respecto, con lo que vemos necesario observar algunos datos más con mayor detenimiento.

Al mismo tiempo Ponce (2013:106-11) nos lega una interesante y bien explicada clasificación con valiosos ejemplos de los diferentes tipos de cultismo que aparecen en el *Polifemo*. Por supuesto hemos consultado la magna lista de cultismos, aunque en ella los hay de muy temprana incorporación hasta los más modernos, de Vilanova en relación, también, al *Polifemo* (1992:876-932) y las investigaciones de Dámaso Alonso (1978: 54-72) que de igual modo ofrecían una lista muy considerable de ejemplos en la Soledad I. Hemos revisado los artículos de Herrero Ingelmo (1994, vol. LXXXIV, CCXI:13-192; 1994, vol. LXXIV, CCLXII:237-402; 1994, vol. LXXIV, CCLXIII:523-610; 1995, vol. LXXIV, CCLXIV:173-223; 1995, vol. LXXV, CCLCV:293-393) y hemos leído con el fin de ampliar los horizontes en cuanto al empleo del cultismo y sus aspectos métricos, el trabajo de María Dolores Martos (2011:163-182), que aunque el análisis se realiza sobre Tejada Páez, sin embargo es iluminador por su metodología.

Teniendo en cuenta lo dicho vamos a poner algunos ejemplos del uso de cultismo en Botello que se podrá complementar con un índice que facilitamos como Anexo II, al final de este trabajo. En esta lista figuran también palabras de uso gongorino, que aun estando presentes en muchos poetas y siendo cultismos de temprana incorporación, tienen un especial realce en Botello. Por tanto los criterios que seguimos para dar estos ejemplos son: que aparezcan en Góngora y Botello, que sean palabras frecuentes en Góngora, aunque no se repitan con frecuencia en Botello o que sean palabras frecuentes en Góngora y que se repitan con frecuencia también en Botello y, naturalmente, palabras que Botello usa con frecuencia, independientemente de Góngora. Cabría preguntarse por qué ligamos este análisis al autor andaluz. La razón es que no hemos encontrado en Botello innovaciones en este sentido que se separen de propuestas que ya Góngora había hecho antes, puesto que Botello, incluso siquiera llega a multitud de lugares que el genio cordobés transita. Ofrecemos, por tanto, una selección de veinte palabras, sobre las que sacaremos algunas conclusiones, para ello, hemos lógicamente contado también, con palabras que aparecen en nuestro anexo, pero que ya nos parecía excesivo repetir aquí:

Árbitro: 2 empleos

Elegía I: árbitros de las nubes invencibles (v.147)

Soneto VI: árbitro de las nubes arrogante (v.2)

Bárbaro: 3 empleos

Soneto VI: de tosco pedernal bárbaro Atlante (v.3)

Soneto X: de bárbara segur en mano astuta (v.8)

Elegía I: envuelta en ira, bárbara corriente (v.92)

Breve: 12 empleos

Soneto II: más sucinta será que el breve día (v.11)

Soneto VII: siendo el altivo mar esfera breve (v.8)

Soneto XII: a tanto escudo, siendo el plomo breve (v.13)

Soneto XVI: breve el bien, largo el mal, corta la vida (v.14)

Soneto XXI: Corriendo en breve mar tormenta larga (v.12)

Elegía I: breve flor, caña humilde y corto empeño. (v.105)

Elegía II: siendo el breve cañon trabuco fuerte (v.32)/ En un momento breve, en un momento (v.61)/ el breve pie por la menuda arena (v.107)/

Elegía III: adorno celestial de un cielo breve (v.74)/ En breve tiempo con felice acierto (v.106)

Canción I: mucha dulzura coge en tiempo breve (v.56)

Cándido: 7 empleos

Soneto XVII: el cándido algodón enamoraba, (v.6)

Elegía I: del cándido rocío del aurora; (v.75) / Desde que el alba cándida y serena (v.31)

Elegía II: Aquella cuyos cándidos amores (v.97)

Canción I: emulación del cándido Pirene (v.52) / tendiendo los más cándidos manteles (v.70)

Romance VI: al más cándido armiño (v.94)

Candor: 2 empleos

Sonetos XIX: primero móvil del candor primero (v.11)

Canción: honrosa envidia del candor helado (v.83)

Cóncavo: 2 empleos

Soneto XXXIX: En el cóncavo puesto de la luna (v.9)

Elegía I: los estrellados cóncavos pervierte (v.107)

Coturno: 1 empleo

Elegía I: pisado apenas del coturno hermoso (v.24)

Cristal y derivados: 16 empleos

Soneto V: Tiorba de cristal, sonora fuente (v.1)

Soneto IX: saeta de cristal, que al verde prado (v.3)

Soneto XX: pudieron ser cristales derretidos (v.11)

Soneto XXIV: en tasa de cristal luciente y fina (v.8)

Elegía I: en campo de cristal, selva inconstante (v.102)/ los despeñados de cristal
Faetontes (v.136)

Romance VI: arroyo cristalino

Elegía II: en el polvo sutil del cristal frío (v.56)/ De animado cristal en blando lecho
(v.140)

Elegía III: detenido el cristal suspenso y ledó (v.59)/ ya besando esas manos
cristalinas (v.101)

Canción I: en plato de cristal dulce y sabroso (v.101)

Romance I: flecha de cristal que al campo (v.15) / al terso cristal se opone (v.26)

Décima: terso el cristal de una fuente,/ en cielo de cristal, de ciento en ciento.

Emulación: 1 empleo

Canción I: emulación del cándido Pirene (v.52)

Esfera: 7 empleos

Soneto V: que también vivo ausente de mi esfera (v.6)

Soneto VII: siendo el altivo mar esfera breve (v.8)

Soneto XVI: Ablandando los astros en su esfera (v.9)

Soneto XXXII: escurecer la esfera transparente (v.7) / teñir de rosicler la vaga esfera
(v.8)

Soneto XXXIII: aquel famoso Mendo en otra esfera (v.7)

Soneto XXXVI: A lucientes esferas trasladado (v.5)

Esplendor: 6 empleos

Décima intercalada: entre esplendores opimos (v.8)

Elegía I: tanto esplendor ilustra la memoria (v.197)

Elegía II: la que de su esplendor alarde hacía (v.81)

Elegía III: pisando su esplendor con pie dudoso (v.18)

Inculto: 2 empleos

Canción I: en la inculta maleza (61)

Romance I: En una inculta maleza (1)

Libar: 1 empleo

Soneto XXIV: dulce néctar libar, dulce y sabroso (v.7)

Pompa: 4 empleos

Soneto VII: tu pompa a contrastar, si en él no cabe (v.7)/ que al fin acaba la mundana pompa (v.14)

Soneto X: Abate el resplandor, la pompa humilla (v.9)

Elegía III: despertaron al fin con pompa egregia (v.97)

Proceloso: 1 empleo

Soneto XXV: en proceloso mar, tranquilo puerto (v.2)

Púrpura: 1 empleo

Soneto XVII: el algodón de púrpura bañado (v.13)

Selva: 4 empleos

Soneto VII: selva de plumas y de pinos ave (v.2)

Elegía I: los arcos de la selva dolorida (v.94) en campo de cristal, selva inconstante (v.102)

Elegía II: vuelta en amor la selva vigilante (v.110)

Suave: 8 empleos

Soneto II: Si a despertar venís con voz suave (v.9)

Elegía I: sin que aproveche el bálsamo suave (v.41)/ trémulo amparo del jardín suave (v.159)

Elegía III: sin retozar las flores más suaves (v.56)/ Sólo esa mano de jazmín suave (v.91)

Canción I: las músicas suaves (v.20)/ Del engaño suave no le pesa (v.97)/ El trato de los dos, blando y suave (v.108)

Vigilante: 2 empleos

Elegía II: la llama que apetece vigilante (v.29)/ vuelta en amor la selva vigilante (v.110)

Zafiro: 3 empleos

Soneto VII: en campos de zafir, montes de nieve (v.4)

Soneto XVI: de aquel las ondas, de este los zafiros (v.4)

Elegía III: Ablandando del cielo los zafiros (v.154)

Podemos observar, por tanto, que de la palabra "árbitro" encontramos dos empleos, que como bien decía Ponce Cárdenas responden a un latinismo semántico y en ese sentido lo utiliza Botello, tal y como Góngora hiciera en su *Polifemo* v.345 "árbitro de montañas y ribera". Este cultismo esdrújulo se utiliza en Botello en los dos casos empleados como primera palabra del verso.

El adjetivo "breve" se usa con frecuencia en doce empleos y de ellos seis, abren o cierran el verso, aunque sobre todo es frecuente la posición de cierre en la que recae el acento rítmico en la décima sílaba.

El adjetivo esdrújulo "cándido" se usa también como latinismo semántico, significando blanco en siete empleos. Sobre esta palabra esdrújula, en todos los empleos posibles, el acento rítmico siempre recae en segunda o en sexta, aunque generalmente en sexta del endecasílabo.

La palabra "cóncavo" tiene tan solo dos empleos y en el segundo caso, su disposición en el verso permite un realce del cultismo esdrújulo, situándolo en una posición privilegiada sobre la que recae el acento rítmico en la sexta sílaba.

También "coturno", solo tiene un empleo, pero sin embargo es posible que sea la palabra que mayor sonoridad tiene en el verso.

La palabra "cristal" y sus derivados "cristalino", "cristalina", se utilizan un total de dieciséis veces. En el caso de "cristal", siempre para referirse a un arroyo, a un río o a una fuente. Salvo en tres ocasiones que se refiere a un plato, a una taza y al campo. En ocho ocasiones esta palabra aguda contiene el acento fundamental del endecasílabo en la sexta sílaba y ocupa de nuevo, una aposición central.

Lo mismo ocurre con la palabra "esplendor", de carácter agudo y en la que recae el acento del endecasílabo en la cuarta o en la sexta sílaba.

Y también podemos referirnos a lo anteriormente citado con lo que concierne a la palabra "libar", la cual solo tiene un empleo.

"Inculto" es también aquí un cultismo semántico de amplia difusión que quiere decir "descuidado" o "desarreglado" dentro de la naturaleza.

La palabra "pompa" aparece en cuatro ocasiones y en todas ellas recae algún acento rítmico del verso. Se utiliza aquí para referirse a la suntuosidad y en una ocasión a la cola del pavo real.

El sustantivo "púrpura", aquí solo se emplea tan solo una vez. No encontramos en las *Rimas* ejemplos de "purpúreo" o "purpúrea" tan usado por Góngora entre otros.

El sustantivo "emulación" sólo se emplea una vez. Es también numeroso el empleo de la palabra "esfera" que se utiliza en siete ocasiones. De ellas cuatro, también, están colocadas al final del verso y por tanto sobre ella, de nuevo se sitúa un acento rítmico en décima sílaba. En los tres restantes empleos adquiere también una posición central, puesto que en ellos encontramos el acento en sexta sílaba.

La palabra "suave" se utiliza en ocho ocasiones y en todas salvo en una es la última palabra del endecasílabo, con su consecuente importancia.

El participio de presente "vigilante" se utiliza en dos ocasiones y las dos son la última palabra del verso.

La palabra "zafiro" se usa tres veces, una de ellas, de forma apocopada. En esa ocasión recae el acento en sexta sílaba y en las otras dos ocasiones la palabra se sitúa al final del verso, luego Botello pretendía con ello, consciente o inconscientemente otorgarle un papel relevante.

Dicho esto, además de las palabras que hemos señalado, habría que añadir algunas palabras más, como "grave" que se utiliza en trece ocasiones, "luciente" seis veces, "pisar" once veces, "repetir" trece empleos, "señas" un empleo, "templar" un uso, "tronco" un empleo, "turba" tres empleos y "vano" cinco veces. Todas estas palabras las cita también Jammes.

Por otra parte, hay otras palabras en las *Rimas* a las que Botello parece dar una importancia real, de carácter mucho más personal que estas otras, quizás por su relevancia semántica y la relación con el sentido completo de su obra, puede parecer lo habitual pero en

este texto una de las palabras con más uso, o al menos la que más hemos contabilizado, guarda estricta relación con el mensaje final del autor y es "ausencia" o "ausente" que entre ambas suman un total de treinta dos empleos y que no es casual. Por otra parte una segunda palabra que se usa en un número elevado de ocasiones es "gloria", de la que hemos contabilizado diecinueve empleos y que también guarda coherencia con el tono de esta obra, la continua gloria amorosa que no se puede alcanzar o que un día se tuvo y es hoy pérdida. Pero también "gloria" referido a la multitud de personajes a los que elogia o celebra.

Hemos querido poner algunos ejemplos, tan solo para llegar a algunas conclusiones.

Botello utiliza quizás, lo más conocido, y no todo, de Góngora, pero no con demasiada frecuencia, salvo las palabras "cristal" y "breve", a las que podría sumarse "grave", en menor medida "cándido" o "esplendor", que aparecen menos de una decena de veces. Poco o nada aparecen "purpúreo", o "ebúrneo", casi nada "coturno" tan solo una vez, "proceloso" también una vez, "vigilante" dos veces, "pompa" cuatro, "zafiro" otras cuatro. Lo cierto es que podríamos seguir así con multitud de vocablos hasta el infinito, pero al tratarse de un autor que no es todo lo intencional que tal vez lo fueron otros resulta estéril seguir por este camino. Por ello creemos que todo lo referido se puede centrar en varias ideas clave:

1. Botello cuida la selección de sus palabras y quiere exhibir cierto refinamiento, incluyendo cultismos léxicos que ha leído en Góngora u otros autores de la época, pero no hemos encontrado ninguna novedad al respecto, pues parece que el autor repite lo más celebrado del cordobés para enriquecer su texto, pero sin que exista ningún afán extravagante u oscurecedor.
2. Los pocos cultismos semánticos que hemos encontrado no tienen detrás una clara intencionalidad, ni parece que su autor los fuese buscando deliberadamente, sino que tal y como están aquí se pueden leer entre otros en Góngora y, de nuevo, no se selecciona sino lo más extendido y sencillo, aquello que parece que había calado con creces en los textos poéticos de la época y que no son exclusivos del autor andaluz. Nada o casi nada de ingenierías poéticas en este punto.
3. No encontramos, en principio, hipérbatos desmesurados, por eso no los hemos señalado, y ningún ejemplo de acusativo griego, ni de construcciones *esse+dativo*.

6.3 La mitología

Ya se ha visto en la segunda parte de este trabajo que la mitología adquiere cierto protagonismo en la obra de este autor, pero de nuevo es posible que dichas alusiones, así como los diversos procedimientos que sirven para enriquecer el texto, no tengan un tratamiento demasiado complejo en Botello, o al menos en la obra que se analiza. Lo que en ocasiones, como en la poesía de Góngora, podía servir para oscurecer el sentido de las composiciones y generar brillantes metáforas y alusiones, aquí se emplea con funcionamientos poco novedosos y con un repertorio no demasiado extenso. El mito en este corpus de finales de la primera mitad del XVII, se utiliza con distintas finalidades. O bien para recoger una secuencia argumental de una historia mitológica, encuadrada en algunos sonetos, o bien para establecer una comparación entre el estado del poeta y el personaje mitológico, hacer alarde de la erudición otorgando nombres mitológicos a realidades concretas o vincular mediante perífrasis la belleza de la amada, con diosas de la mitología. Pueden verse las distintas funciones del mito en los Siglo de Oro en un conocido estudio de Romojaro (1998). Si nos atenemos a los cinco tipos de funciones (1998:13) señaladas con respecto al uso de la mitología en este periodo: la tópico-erudita, la comparativa, la ejemplificativa, la recreativa o metamítica y la función burlesca, comprobamos que, aunque de todas ellas, salvo de la burlesca, hay algún ejemplo en la obra de Botello, ellos son escasos y no se exploran demasiado los distintos procedimientos que surgen en cada una de estas ramificaciones. Cristóbal (2000:39) recordaba que ya en la segunda mitad del XVI se utilizaba la mitología con fines burlescos, aunque no fuesen fábulas completas, como hizo Góngora tiempo después, pero sí partes o secuencias concretas. Botello mantiene cierta sobriedad tonal en las distintas manifestaciones de su obra (y de sus obras). Bajo la misma bóveda debe de entenderse en este aspecto la mitología, en la que no encontramos lugar para la burla.

Tres mitos sobradamente conocidos son los que selecciona Botello para confeccionar sus sonetos, en torno a un episodio concreto de los mismos. La muerte de Leandro en el mar, Tisbe ante su amado expirante y el posterior suicidio de ésta, la metamorfosis en laurel de Dafne y la recreación poética de la palabras de Apolo expresando su amor constante:

- Hero y Leandro (Soneto XXI)
- Píramo y Tisbe (Soneto XXII)
- Apolo y Dafne (Soneto XXIII)

El mito de Tántalo y Sísifo es utilizado en el soneto XXVI, a modo de comparación, en la que el poeta padecería mayores sufrimientos que estos dos castigados de la mitología. Los nombres solo aparecen en el último terceto, donde ordenadamente el poeta reserva un verso para cada uno de los integrantes de la comparación. Si bien los dos primeros versos (v.12 y v.13) refieren que es "ligera" la pena de Sísifo, "sucinto" el agravio de Tántalo y por su puesto mucho mayor el tormento del poeta en el último verso (v.14).

Para referir la belleza de Aonia en uno de los romances se alude al Juicio de Paris:

Tal lozana que pudiera
contender con las tres diosas,
mereciendo justamente
el pomo de la discordia.
(Romance IV, vv. 5-8)

Al hilo de una apreciación formulada por el autor en un romance de carácter amoroso, se cita mediante una comparación a Ganimedes, aludiendo al rapto de Zeus:

Siente faltarle su amante,
el que injustamente
fue robado a Lusitania,
como a Frigia, Ganimedes.
(Romance V, vv. 17-20)

También se registran alusiones mitológicas para evidenciar la belleza de la amada, en un recuerdo en el que es evocada en la naturaleza y el imaginario poético sugiere distintas representaciones. Todas ellas realizadas mediante perífrasis, en las que no se indican los nombres, aunque pueden intuirse las referencias a Venus, a Diana y a Aurora (Elegía II, vv. 79-101).

En cuanto al uso de la referencia mitológica para designar la realidad común encontramos las siguientes menciones:

- Atlante (Soneto VI, v.3) (Elegía I, v.146), en relación a los montes
- Céfito (Soneto VII, v.7 y romance), el viento
- Filomena (Soneto XV, v.1), el ruiseñor
- Febo (Soneto XXVIII, v.2), el Sol
- Pomona y Flora (Soneto XXVIII, v. 4) en relación a la naturaleza
- Dafne (Soneto VIII), asociado al laurel
- Marte (Soneto XVIII) y Alcides (Elegía III, v.113) en relación a la guerra
- Cupido (Elegía II, v.17): asociado al amor
- Fénix (Elegía II, v. 18): para referirse a la amada

6.4 Plurimembraciones y estructuras paralelas. Su importancia y sus funciones

Otro de los aspectos que resulta francamente llamativo, por lo exagerado, en la poesía de Botello, incluso utilizado con mayor afán en estos textos que en la *Fábula de Piramo y Tisbe* es el empleo constante de figuras de repetición, la tendencia a la utilización de la anáfora, la epanadiplosis, anadiplosis, pero sobre todo la reiteración de estructuras sintácticas.

El arsenal de estructuras paralelas y fórmulas sintácticas rígidas adquiere una dimensión importante en relación a lo que comporta la *elocutio* en estas rimas. Lo externo, lo aparente, la importancia rítmica que ponen en juego estas construcciones es quizás uno de los aspectos más destacados que se opone al empleo muchos más pobre y poco original, e imaginativo, en el uso de los tropos. No se puede juzgar tampoco si esto que resaltamos constituye un valor o no, lo que sí podemos decir es que Botello tiene completamente automatizadas y mecanizadas estas estructuras y que desde luego marcan por completo la pauta rítmica de la composición, pues se repiten estructuras sintácticas, pero también patrones acentuales de forma continuada. Que esto era usual en la época lo sabemos, pero que es algo

que tiene que resaltarse en este autor también, pues aunque sea constante otorga un correcto funcionamiento a los poemas y en cierto modo resultan a veces clarificadores estos periodos.

Hemos podido observar al recoger los datos que la tendencia que se sigue en estos usos es de una triple intención.

1. Por una parte el paralelismo se utiliza aquí para abundar en la misma idea, por medio de sinónimos, o de palabras inscritas dentro de un mismo campo semántico y que expresan ideas conceptualmente semejantes, que Botello decide enfatizar y poner de relieve:

Cumpliendo el voto cuando pierdo el seso,
guardando el orden cuando quedo loco.
(Soneto III, v. 7-8)

Aún más llorará (...) aún
suspirará más.
(Soneto XVI, vv. 12-13)

El algodón de púrpura bañado,
el corazón de escuridad teñido.
(Soneto XVII, vv. 13-14)

Yo solo, ¡ay Dios!, en disfavor tan fiero,
yo solo al fin en pena tan esquiva.
(Soneto XXIX, vv.12-13)

Verás piadosa el mayor castigo,
juzgarás triste el mayor tormento.
(Elegía II, vv. 10-11)

Quedando aljofarada la librea,
quedando saludable los despojos.
(Elegía I, VV. 79-80)

Por no herir con dos saetas,
por no abrasar con dos soles.
(Décimas, vv. 7-8)

2. En segundo lugar se utiliza para marcar relaciones opuestas y expresar ideas contradictorias, a veces de índole paradójico.

Cuando morir en el tormento espero,
cuando vivir en el contento estriba.
(Soneto XXIX, vv.10-11)

Puesto que llorar lágrimas de perlas,
¿qué pobreza mayor que un llanto eterno?
¿qué más riqueza que vivir con gusto?
(Soneto XXXI, vv. 13-14)

bien es que ilustre la primera cuna, no es
bien que tema la postrera cama.
(Soneto XXXIX, vv.13-14)

3. En último lugar para establecer correlaciones entre elementos que habían sido diseminados en el poema, o ideas planteadas que, más tarde, se aclaran mediante un juego distributivo en el que intervienen, normalmente pronombres, "tú" y "yo" o "yo" y "el ", "éste" y "aquel" o posesivos "la tuya", "la suya".

Es la pena de Sísifo ligera,
es sucinto de Tántalo el agravio es mi
tormento el mayor asombro.
(final del Soneto XXVI)

espanto aquel del bravo castellano,
asombro tú del sórdido gallego.
(Soneto XXXIII, vv.13-14)

vestido aquel de esclarecida fama,
ordenado tú de célebres victorias.
(Soneto XXXV, vv.13-14)

Ya ciñendo ese cuello de alabastro
ya besando esas manos cristalinas.
(Elegía III, vv. 110-111)

Suspenso el viento en el tormento mío
y pensativo el río en mi tormento.
(Elegía II, vv.58-59)

Convierte en sombra el adorno,
envuelve la nieve en humo
y vuelve la grana en polvo.
(Romance II, vv. 39-41)

En cuanto a los bimembres y trimembres contenidos en un verso, se usan siempre o casi siempre con intenciones similares y se contienen en puntos centrales de la composición, o bien al final de una estrofa, o bien al final del poema, en el caso de los sonetos, o sirven de pausa o de recopilación conceptual en poemas extensos. Ofrecemos solo una muestra de los que vamos a encontrar:

lastimarse laurel, dudarse espina
(Soneto IV, v.4)

tú de saudades, yo de amores muerto
(Soneto V, vv. 14)

abate el resplandor, la pompa humilla
(Soneto X, v. 11)

Pena tan dulce, tan gustosa pena
(Soneto XV, v. 4)

Del cielo serafín, del mar sirena
(Soneto XV, v. 8)

De aquel las ondas, de este los zafiros.
(Soneto XVI, v. 4)

Yo de saudades, cuando tú de amores.
(Soneto XVIII, v. 8)

Ciega a mi llanto y sorda mis gemidos.
(Soneto XX, v. 14)

Esperanza de amor, dulce esperanza,
en proceloso mar, tranquilo puerto
(Soneto XXV, vv. 1-2)

Acercándome más, más me desvíó
(Soneto XXVI, v. 4)

Segundo en nombre, en obras sin segundo
(Soneto XXXV, v. 2)

Ella en el tribunal, helada muerte,
tú en la palestra, sanguinoso Marte.
(Soneto XXXVII, vv. 13-14)

Amanece gentil, despierta hermosa
(Elegía I, v. 32)

Ronco de suspirar, de llorar ciego
(Elegía II, v. 19)

Con planta liberal, con planta leve
(Canción I, v. 53)

blandas bellotas, fáciles madroños
(Canción I, v. 57)

Breve el bien, largo el mal, corta la vida
(Soneto XVI, v. 14)

6. 5 El empleo de la segunda persona

Es más que significativo, y es cierto que de nuevo nos encontramos con algo que era frecuente en la poesía de los Siglos de Oro, que 26 de 53 composiciones (lo que constituiría un 49,05%) tengan como referente un destinatario en segunda persona, ello ya de entrada determina una serie de consecuencias en el sistema lingüístico al que se le imponen una serie de características. La utilización del vocativo (en todas las composiciones que se detallan una líneas más adelante), el uso reiterado del modo imperativo (Soneto XXX, v. 5-8; Soneto XXI, x. 9-12; Soneto XII, vv. 5-11; Soneto XI, vv. 9-11) que acompaña a ruegos y exhortaciones, la inserción de preguntas, y sobre todo la relación o comparación entre las dos entidades (soneto XXXVIII vv. 5-8; Soneto XXXIII, vv. 1-8). Un número nada desdeñable de estos ejemplos, por extenso, aparece con mayor detalle en nuestro estudio a los sonetos (sobre todo en los que abordan la cuestión de amor y naturaleza). Ofrecemos a continuación el listado de estas composiciones en las que se utiliza el apóstrofe, clasificadas temáticamente:

Dirigiéndose a animales y a elementos de la naturaleza:

- A un ave, “Laud de plumas” (Soneto XII, v. 1)
- A un ave, “sirguero” (Soneto XVIII)
- A un insecto , “mariposa” (Soneto XXVII)
- Aun insecto, "abeja" (Soneto XXIV)
- A un arroyo (Romance VI)
- A un arroyo “Lusiente arroyo” (Soneto IX)
- A una fuente, “Tiorba de cristal” (Soneto V, v. 1)

· Dirigiéndose a una amada, a alguna de las partes de su cuerpo a una dama, a una pastora:

- A Aonía (en los tercetos) (Soneto XIII, vv. 9-10)
- A Aonia (Elegías I, II, III)
- A Filis (Romance III)
- A una mujer que consta en el epígrafe como “Ingrata madama” (Décimas)
- A unos ojos, “Dvinos ojos” (Soneto XI)
- A unos ojos, (En este caso y a diferencia del soneto XI se emplea como metonimia de la dama) “bellísimos luceros” (Soneto III)

· Dirigiéndose a personas, reales y contemporáneas:

- Al conde de la Videgueira (Soneto XXX)
- Al conde de Villa Franca (Soneto XXXI; Soneto XXXII)
- Al conde de Castel Mellor (Soneto XXXIII)
- Al barón de Alvito (Soneto XXXIV)
- A Antonio Telles de Meneses (Soneto XXXV)
- A Francisco Mascareñas (Soneto XXXVI)
- A Esteban de Brito (Soneto XXXVII)
- A Manuel de Faria (Soneto XXXIX)

- A Diego de Couto (Soneto XLI)
- A Baltasar Luis de Gama (canción II)

· Otros elementos.

- A los “Desengaños de amor” (Soneto II, v. 1)
- A una nave “Soberbia nave” (Soneto VII, v. 1)
- A las “Alegrías de amor” (Soneto XIX)

7. Esta edición

7.1 El problema lingüístico

Editar a un autor portugués del siglo XVII es asumir que vamos a encontrarnos con los numerosos problemas que pueden derivarse del bilingüismo. Para tener una referencia general sobre el estado evolutivo del portugués en el XVII, debe tenerse en cuenta necesariamente la *História da língua portuguesa* de Paul Teissyer (2001). Para el bilingüismo y las características del castellano hablado por los portugueses de la época, resulta obligada la consulta de Haffner (2009). Otros aspectos como los autores y las alternancias entre una lengua y otra, así como un repaso de las gramáticas de la época y de las posturas adoptadas ante el fenómeno bilingüe los recoge Buescu (2004), mientras que Salas Quesada (2004) estudia la enseñanza del español en Portugal.

Teissyer (2001:59) señala que puede hablarse de un "español de Portugal" en el que tienen cabida multitud de lusismos que se "insinuaban de mil maneiras", por lo que para ello habría que comprender el estado en el que se encontraba la lengua portuguesa en aquel momento. Haffner (2009:226-227) indica que el castellano estaba más adelantado que el portugués en sus procesos de homogeneización y normalización, y que a fin de la Edad Media y comienzos del Renacimiento "A língua não encontra instrumentos padronizadores, o que pode tê-la conduzido ao estado de desprestígio".

Durante el periodo bilingüe el español fue tenido como modelo de claridad y aval de una importante tradición literaria que los portugueses tuvieron en alta consideración y que comienza primero en reducidos círculos cortesanos, teniendo en cuenta algunos factores históricos, previos al Portugal de Felipe II, que se inician con la presencia de las reinas castellanicas en la Corte portuguesa y que determinarán que el castellano termine extendiéndose de una forma generalizada entre la población, ello originará algunas consecuencias que señala perfectamente Haffner (229). En cuanto al flujo recibido del castellano en el propio portugués: "castelhanismos no português, quando algum aspecto do espanhol contamina a fala portuguesa ou causa interferências" y, en cuanto a lo que puede interesarnos más, la influencia del portugués en el castellano de los portugueses:

lusismos no castelhano: especialmente no castelhano de Portugal infiltramse arcaísmos, fenómenos comuns no português do tempo o que dificulta a determinação dos dois códigos é a maior proximidade das duas línguas no tempo tanto estruturalmente como lexical- e sintacticamente. (Haffner, 2009:229)

En el curso de las ediciones, hemos detectado que Botello de Carvallo en esta obra presenta un mayor número de incorrecciones, al menos eso puede llamar la atención de cualquiera que se acerque a los textos, que en otras, como la *Fábula de Píramo y Tisbe* o la propia *Filis*. Pensamos, teniendo en cuenta que estas dos pertenecen a épocas distintas, que la obra de Botello debía de estar sometida a revisiones y a correcciones lingüísticas, porque es significativo que *La Filis* y las *Rimas*, que son ambas posteriores al viaje a la India, donde Botello estaba ya plenamente imbuido en círculos portugueses, presenten diferencias en el ámbito de la corrección. Esto merecería, desde luego, un amplio estudio al margen, pero Ares Montes (1956:201), que se centró sobre todo en ejemplos de *La Filis*, aseguraba que Botello era uno de los autores que mejor manejaba el castellano, entre los de su tiempo, mientras que las *Rimas*, presentan mayores complicaciones, no en la tipificación de los errores si no en lo que respecta a la acumulación, o concentración de los mismos. Quizás no pudo revisarlo con tanto celo, lo que da lugar a repetidas reiteraciones.

Así detectamos que:

Botello confunde en numerosas ocasiones los sonidos interdentes con los alveolares /θ/ y /s/. Presentándose numerosos ejemplos de tal confusión, tanto en posición intervocálica, como en posición implosiva: "agradesco" (Soneto VIII), "lusiente" (Soneto IX), "jusga" (Soneto XXX), "hechiso" (Décimas), "sasonadas" (Canción I), "asertado" (Décimas), "hasiendo" (Romance IV), "ensierra" (Elegía III). Respecto al empleo usual en la época de la voz "celosías", Botello escribe en ocasiones "celocías" o "doceles".

Vacilaciones vocálicas en el uso de la conjugación verbal de formas irregulares en castellano del tipo: "podiste" (Soneto XXII), "podían" (Elegía III), "dicia" (Elegía II), "seguió" (Soneto XXIII), "siguiendo" (Elegía I), "convertió" (Elegía II).

Numerosas vacilaciones vocálicas, algunas por claro influjo del portugués, del tipo: "sintir" (Soneto IV, Elegía I), "sintimiento", "sintidas" (Elegía II), "sinitirás" (Elegía III).

Empleo de voces anómalas ya en el castellano de los Siglos de Oro y que tienen un marcado carácter arcaizante como: "cayer" (Elegía I), "traye" (Décimas), "agoa" (Soneto VIII, entre muchos otros ejemplos).

Todo ello, conduce a tener especial cuidado con el análisis de cada uno de los términos que al no aparecer en la forma habitual en la que se está acostumbrado a encontrar en el castellano de la época, podría haber llevado a decisiones o enmiendas equivocadas, por ello hemos pretendido ser lo más respetuosos posibles con el lenguaje del autor, asumiendo que el bilingüismo no debe constituir un problema para la edición de estos textos, muchos olvidados, sino que evidencian una realidad a la que hay que enfrentarse, pues ella está también la riqueza de un amplio corpus textual.

7.2 El ejemplar editado

Esta edición reproduce un único testimonio de la obra *Rimas varias y tragicomedia del mártir de d'Ethiopía* del que se conservan tres ejemplares en la BNE con las signaturas R/6949, R/12384 y R/240. El ejemplar sobre el que hemos realizado nuestra edición es el R/240. Se trata de un volumen en 8ª en el que se contienen dos obras del autor. Nosotros editamos la parte correspondiente a su poesía, naturalmente, la rotulada como *Rimas varias*. Esta parte se comprende de las páginas 1 a 105 en la *princeps*, de un total de 258 páginas. Por supuesto, hemos reproducido todos los paratextos del volumen, pues aun siendo compartidos contienen importante información sobre nuestro texto y no dejan de ser parte inseparable de él.

7.3 Criterios de edición*

Respetamos vacilaciones vocálicas, pues generalmente responden a la influencia del portugués.

Normalización ortográfica de las grafías *b* y *v*, *g* y *j*, *c*, *z* y *ç*.

Respetamos cualquier confusión derivada del bilingüismo, al menos apreciada así gráficamente, como las confusiones entre los sonidos interdentales y los alveolares en español (“tasa”, “lusiente”, “celocía”), u otras confusiones /θ/ y /s/ en posición implosiva (“padesca”).

Respetamos por influjo del portugués de la época, y de incorrecciones propiciadas por el bilingüismo la inserción de voces anómalas en el castellano del XVII, de marcado carácter arcaizante: “cayer”, “traye”, “agoa”.

Normalización ortográfica de -ss.

Conservamos las contracciones *deste*, *della*.

Puntuamos respetando la norma ortográfica actual.

Se conservan los grupos cultos que solo tienen valor gráfico -ph y -ch.

Se mantienen las formas que conservan el grupo -mp.

*Con permiso de filólogos y traductores portugueses, realizamos una transcripción de la canción II escrita en portugués, arreglando aquellos errores tipográficos en la división de palabras que dificultan la lectura. No hacemos ninguna otra modificación puesto que el portugués del XVII estaba muy distante de una normalización (mucho más que el castellano), y en él eran abundantes las vacilaciones, los arcaísmos y los castellanismos, por lo que no consideramos estar autorizados para realizar modificaciones, enmiendas, ni modernizaciones más allá de lo dicho. No hemos considerado que mutilar el texto fuera la opción correcta.

***Rimas varias* de Miguel Botello de Carvallo
(1646)**

A don Vasco Luis de Gama, conde de la Vidiguera, almirante de la India, señor de las Villas de Villa de Frades y de Ficallo, comendador de Sanctiago de Beja del consejo del rey de Portugal, embajador de su Majestad al christianísimo rey de Francia y nombrado extraordinario de obediencia a la santidad de Innocencio décimo.

Excelentísimo señor,

las rimas que escribí en Cataluña, con la comedia del Mártir de Etiopía, que V. Ex^a aplaudió repetida, ofrezco a sus plantas estampadas, quedando sierto que esta segunda tarea de mi corto ingenio hallará en V. Ex^a el patrocinio de la primera, favoreciendo con piedades a quien fue servido honrar con aplausos. El claro entendimiento en los grandes señores asegura a la estimación de pequeños servicios. Bien conocido es en todo el orbe el generoso estirpe de V. Ex^a, descendiendo del héroe alabado, y nunca encarecido, el grande don Vasco de Gama, terror del Asia, gloria de Portugal y espanto de Europa. Toda su monarquía ha sido teatro de aclamaciones al entendimiento de V. Ex^a, manejando los negocios de tan importante embajada con más superior capacidad que se esperaba de sus pocos años, haciendo que los vínculos de amistad que han procedido en las monarquías de Portugal y Francia se conserven con recíproca correspondencia, como lo han hecho después de la felice y siempre memorable aclamación de nuestro rey, mostrando V. Ex^a que también edades floridas participan de prudentes canas. Guarde Dios a V. Ex^a con las felicidades que merece, y le dese un sujeto fervoroso en su servicio, agradecido a sus piedades y amartelado de sus glorias.

París y enero, 2, de 1646.

Criado de V. Ex^a,

Miguel Botello de Carvallo.

Al letor

La primer comedia a que se arrojó mi pluma, obedeciendo a quien tanto sabía favorecerme y a quien tanto procuraba honrarme, con algunos sonetos y otros versos, te ofrezco, letor amigo; si es corto el servicio, es grande la voluntad con que le ofrezco, tan deseosa de acertar a servirte que procura empeños de poder agradarte.

Dios te guarde.

A o capitam Miguel Botelho de Carvalho nas suas Rimas varias. Antonio de Sousa de Macedo, desembargador da Casa da Supplicação de Lisboa e residente pella Embaixada de Portugal em Inglaterra.

Se vossa mão hé rayo quando yrada
hé vossa mente sol quando serena,
tambem cortada hé sempre vossa pena;
quão cortadora sempre vossa espada.
Na castelhana lingoa reprovada
deleita a o portugues vossa camena
e tão suave os números ordena,
que portuguesa, a o castelhano agrada.
Sahi pois confiado, que yqual gloria
vos concede do amigo a enueja oculta,
e a adverção do enemigo mais notoria.
A fama vosso estilo já cosulta:
só digna de cantar vossa memoria,
quando delle aprender a cantar culta.

De Antonio Moniz de Carvalho, Comendador de Vimioso.

DÉCIMA

Vestra pluma y vuestra espada,
igualadas en primor,
la dulce vence al Amor,
a Marte la ensangrentada.

Una por otra cortada, 5

hacen tan dulce ruido,
que teme Marte rendido,
como la espada, la pluma,
y hace el nieto de la espuma
en vuestra pluma su nido. 10

Al capitán Miguel Botello de Carvallo. Antonio Henríquez Gómez, caballero de la orden del rey christianísimo del hábito de San Miguel.

Estas que os dictó sonoras
rimas la mejor Thalía,
varias luces son del día,
rayos son de dos auroras.
Las de nuestro siglo Floras 5
en la patria lusitana,
y entre la nobleza urbana
hallarán en vuestro cielo
poca sombra para Delo,
mucho sol para Diana. 10

Tan cuerdamente advirtís,
tan dulcemente cantáis,
que las musas colocáis
a la corte de París.
Si lo cómico escribís 5
con tanta destreza, es
que en lo lírico y cortés
sois, discreto cortesano,
un Terencio lusitano,
un Orfeo portugués. 10

I

Cuando me paro a contemplar mi llanto¹,
testigo de mi amor, claro testigo,
tanto sufrir me pone mal conmigo;
pasma² de ver que puedo sufrir tanto.

Causando mi dolor al mundo espanto,
la mayor confusión abrazo y sigo,
viviendo en este encanto³ por castigo,
si es que puedo vivir en este encanto.

5

Sin alcanzar del tiempo la mudanza,
falto de luz, camino sin sosiego,
lleno de amor, navego sin bonanza.⁴

10

¹ Petrarca inicia su composición CCXCVIII con el verso "Quand'io mi volgo in dietro a mirar gli anni" (2012:862), y aunque no se sabe si Garcilaso lo concibió como un soneto proemial, la tradición lo ha ido consolidando como soneto primero del toledano: "Cuando me paro a contemplar mi estado/ y a ver los pasos por do m'han traído"(2010:43). Posteriormente, evocando este soneto garcilasiano, algunos con verdadera intención prologar y otros nos es desconocido, rindieron homenaje a Garcilaso. Por ejemplo, el propio Camoens lo utiliza en "Quando os olhos emprego no passado", que en la *Terceira parte das Rimas*, publicadas en 1668, hace las veces de pórtico (no olvidemos que el propio Camoens tampoco pudo revisar su texto y que, por tanto, no sabemos en qué lugar se situaría). El mismo Lope de Vega, ya muy deliberadamente, se valía de él en: "Cuando me paro a contemplar mi estado", en las *Rimas sacras* de 1614 (1989:296). En esta última línea, Botello comienza su repertorio poético con un guiño a Garcilaso, reescribiendo su verso y a la par que a este, a todos aquellos que decidieron comenzar sus composiciones poéticas con un soneto que seguramente sin serlo, ha hecho las veces de soneto proemial (Ly, 1998: 9-29).

² Para Covarrubias "pasmarse es quedarse suspenso, sin movimiento; y pasmado, el que se pasma" (2003:855), e incluso para *Autoridades* no deja de tener un significado parecido, aunque con algún matiz diferenciador: "metaphóricamente vale admiración grande, que ocasiona una suspensión de la razón y el discurso", y aunque puede adoptar también el sentido nominal de "objeto mismo que ocasiona la admiración o suspensión" (1737:145,1), no encontramos ejemplos de su uso no pronominal, como hace Botello en este caso.

³ Según *Autoridades*, es el "embeleso causado por alguna transposición y embargo de los sentidos", y además, "se dice por exageración, cuando se pondera alguna cosa singular y exquisita: como la hermosura, gracia y donaire de una muger o niña, y otras cosas que causan admiración" (1730:430,2).

⁴ Desde la antigüedad, siempre se han puesto en relevancia los conceptos nave-amor, (aunque su uso pueda adquirir otros sentidos, como en Alceo y Horacio, por ejemplo). Encontramos esta identificación, por supuesto, en la poesía elegíaca latina. En lo referente a Ovidio, Abreu (2002:81) señala que "a nau surgirá como a imagem do poeta que, guiado por sentimentos por vezes contraditórios, se encontra também à deriva numa tentativa de alcançar um porto que, não sendo certamente o mais seguro, será o único possível". También está presente en la poesía petrarquista, por ejemplo, el soneto CLXXXIX de Petrarca: "Passa la nave mia colma d'òbrio/ per aspro mare, a mezza notte il verno" (2012:608); la poesía de Ausias March también refleja este símil (citamos por la traducción de Montemayor): "Mas suele el temporal venir de arte,/ que no puede la nao sin su contrario/ surgir, ni tomar puerto en otra parte,/ según el tiempo es fortunoso y vario./ Assim me avino a mí, que en sólo amarte/ me sobressalta un mal trasordinario,/ el qual con desamor ha de curarse, cosa qu'en mí jamás podrá hallarse" (1996:1109).

En el mar de mis lágrimas navego,
llevando en el bajel de mi esperanza
por guía un niño y por piloto un ciego⁵

⁵ Los términos "guía" y "piloto" se refieren al Amor. Tanto "niño" como "ciego" son apelativos inequívocos, conocidos y repetidos, referidos a Cupido.

II

Desengaños de amor, grave accidente,
¿a qué venís por medios tan extraños?
Si⁶ venís a matarme, desengaños,
ha mucho que lo estoy⁷, pues vivo ausente.

Si⁸ a mitigar, con paso diligente, 5
el recíproco amor de tantos años;
quien supo amar en los primeros paños,
idolatrar verá la edad presente.

Si a despertar venís con voz süave
de un triste querelloso la ventura, 10
más sucinta será que el breve día:

primero acabará que el día acabe,
tan poco dura el bien, tan poco dura,
aun del gusto, mayor la monarquía.

⁶ Se abre este verso con la conjunción condicional y el resto del soneto queda, por tanto, marcado por este ritmo estructural (vv. 5-11), hasta llegar al último terceto conclusivo, que abandona el uso de dicho nexo para expresar la resolución final.

⁷ En este caso, encontramos una elipsis de "muerto": "ha mucho que estoy muerto, pues vivo ausente"(v.4).

⁸ Igual que en el verso anterior encontramos una elipsis del verbo "venir" en segunda persona del plural, que aparece anteriormente (v.3), y más adelante (v. 9): "Si venís a mitigar, con paso diligente".

III⁹

Si el ausentarme fue respeto poco,
bellísimos luceros, si fue exceso,
penas abrazo de saudades¹⁰ preso,
muerto de amores confusiones toco.

A consultar suspiros me provoco 5
en el orden¹¹ de ausencia que profeso,
cumpliendo el voto cuando pierdo el seso¹²,
guardando el orden cuando quedo loco.

Pero también, enternecido amante,
si de la culpa arrepentirme siento, 10
vuelvo con seso a discurrir bastante:

llega la culpa a ser merecimiento,
huye la pena con feroz semblante
y queda acreditado el sentimiento.

⁹ El sentido de este texto es claro y evidente: dirigiéndose a los ojos de la amada, el poeta muestra su culpabilidad por haberse ausentado de los mismos, dado que finalmente eso le ha conducido a un sentimiento de tristeza y soledad.

¹⁰ *Autoridades* (1739:54,2) como “voz portuguesa que según su diccionario significa finísimo sentimiento del bien ausente con deseo de poseerlo”. Esta definición encaja perfectamente con la intención expresiva de la voz lírica en este soneto.

¹¹ El poeta alegoriza en este pasaje sobre la profesión en una "orden de ausencia", equiparándolo así a cualquiera de las órdenes religiosas y militares de la época.

¹² En sentido paradójico, la voz lírica se justifica en el soneto por cumplir "el voto" al perder "el seso", asociando así esta profesión del ausente a un estado transitorio de locura, de enajenamiento, quizás se refiera a lo que en el soneto I llamó "encanto" o suspensión del pensamiento. En cualquier caso parece que Botello quiere trazar esa barrera entre lo alegórico y lo real, pues se intuye que marca la diferencia entre locura y cordura, y en ese primer estado se supedita a dicha profesión de ausencia.

IV

Viendo¹³ aquel ruiñeñor¹⁴ el ansia mía
suele¹⁵ olvidar el canto celebrado,
aquel laurel, espía de este prado,
lastimarse laurel, dudarse espía¹⁶.

Desafiar con blanda tiranía
del mal que me atormenta lastimado,
aquel peñasco de blandura armado,
peñasco que a las nubes desafía.

5

¹³ Comienza indicando la observación de distintos componentes de la naturaleza hacia el poeta. Se refiere al clásico tema de la interacción del amante con la misma, que como hemos venido contemplando es una constante especialmente persistente en el autor, que reproduce frecuentemente el diálogo con la naturaleza, o la comparación entre sus elementos. Es tan común que podríamos poner infinidad de ejemplos, de los que preferimos señalar algunos relacionados con el contexto del autor, como el soneto XXXVII de Lope: “selvas, que mis querellas esparcistes;/ ásperos montes, a mi mal presentes;/ ríos, que de mis ojos siempre ausentes/ veneno al mar, como a tirano, distes” (1989:43), o el soneto CXXXV del mismo: “Montes que de mi mal testigos fuistes,/ piedras donde lloré, corrientes ríos,/ que con mis tiernas lágrimas crecistes” (1989:96-7), o el soneto XIII de Camoens: “Alegres campos, verdes arvoredos,/ claras e frescas águas de cristal,/ que em vós os debuxais ao natural,/ discorrendo da altura dos rochedos;/ silvestres montes, ásperos penedos, compostos em concertó desigual,/ sabeí que, sem licença de meu mal,/ já não podeis fazer meus olhos ledos.// E, pois me já não vedes como vistes,/ não me alegrem verduras deleitosas, nem águas que correndo alegres vêm.// Semearei em vós lembranças tristes,/ regando-vos com lágrimas saudosas,/ e nascerão saudades de meu bem.” (1981:184).

¹⁴ En Virgilio (*Geórgicas*, Lib.IV) encontramos el símil: “igual que Filomena, quien, a la sombra de un álamo, llora afligida la pérdida de sus hijos, a los que un insensible labrador arrebató del nido sin haberles salido las plumas todavía” (1994:281). Pampín Barral (2001:68) expone que “Virgilio fundió en las *Geórgicas* la historia de Filomena con el símil de los pájaros desolados por la pérdida de sus crías, motivos ya presentes en la Odisea homérica (XJX, 518-523), lo que supuso el inicio de una larga tradición literaria en la que el ruiñeñor se convirtió en el símbolo del dolor humano, y que Ovidio consolida en la reelaboración que recoge en el Libro VI de sus *Metamorfosis*, de amplia difusión en la Edad Media. Con el tiempo, la Filomena mitológica sirve de pretexto, junto con otras mujeres de la Antigüedad, para magnificar el sufrimiento ante lo inevitable de la muerte”. Se nombra al ruiñeñor, entre otras composiciones en la rima CCCXI de Petrarca: “Quel rosignuol, che sí soave piagne/ forse suoi figli, o sua cara consorte” (2012:888), Boscán (vv.1534-1536): “cual suele ruiñeñor, entre las sombras/ de las hojas del olmo o de la haya,/ la pérdida llorar de sus hijuelos” (1999:289), y Garcilaso (vv. 324-325): “Cual suele el ruiñeñor con triste canto/ quejarse, entre las hojas escondido” (2010:142), para instaurarse en los poetas barrocos, unas veces formando parte de una personificación de la voz lírica, y otras de forma completamente autónoma, como el soneto LXIX de Góngora: “Con diferencia tal, con gracia tanta/ aquel ruiñeñor llora, que sospecho/ que tiene otros cien mil dentro del pecho,/ que alternan su dolor por su garganta” (1982:127).

¹⁵ Botello realiza una elipsis amplísima del verbo “soler”, subordinando a él periodos en infinitivo, a los que siempre hay que añadirle el citado verbo omitido. En el último terceto vuelve a aparecer el verbo “soler”, a modo de pertinente recolección.

¹⁶ Dado el tipo de construcción y teniendo en cuenta la omisión antes citada, sólo podemos interpretar “laurel” como sujeto del infinitivo y “espía” como un complemento predicativo del infinitivo al que acompaña.

Sintir mi confusión con muestras graves
las blandas olas y los mansos vientos,
compadecidos de desdichas tantas.

10

Suelen al fin enmudecer las aves,
pensativos quedar los elementos,
gemir los montes y llorar las plantas.

V

Tiorba¹⁷ de cristal, sonora fuente¹⁸,
que con lealtad volando verdadera
al líquido elemento que te espera
dejas por el amargo el floreciente.

Descansa un rato, a contemplar detente
que también vivo ausente de mi esfera,
mirando mi desdicha considera
cuál de los dos mayor agravio siente.

5

Si anhelas por llegar con paso incierto,
yo con incierto paso en mis temores
muero por ver de mi esperanza el puerto¹⁹.

10

Contempla cuáles son males mayores,
tú de saudades, yo de amores muerto,
si morir de saudades, si de amores.

¹⁷ Según *Autoridades*, una tiorba es un "instrumento músico, especie de laúd, más grande y con más cuerdas" (1739:249,1), aunque en este caso, cobra una dimensión metafórica refiriéndose a una sonora fuente de cristal. Góngora también hace una referencia similar a la tiorba como fuente en sus *Soledad II* (vv. 349-350): "Rompida el agua en las menudas piedras,/ cristalina sonante era tiorba" (1994:471).

¹⁸ La fuente asociada con el poeta enamorado remite inevitablemente al mito de Biblis, que de tanto llorar fue convertida en fuente por las ninfas, y aunque ya era conocida en la poesía provenzal y stilnovista, se instaura en la poesía petrarquista en la composición XXIII de Petrarca (vv.112-117): "Ivi accusando il fugitivo raggio,/ a le lagrime triste allargai'l freno,/ et lasciaile cader come a lor parve;/ né già mai neve sotto al sol disparve/ com'io sentí" me tutto venir meno,/ et farmi una fontana a pic" d'un faggio" (2012:182).

¹⁹ En este caso, se asocia el "puerto" con la "esperanza", al contrario que en el primer soneto, que aparecía identificada con un bajel.

VI

Soberbio monte²⁰ que a Neptuno oprime,
árbitro de las nubes arrogante,
de tosco pedernal bárbaro Atlante²¹
en quien estriba el peso más sublime.

No así tu inmensidad tan poco estime
el incendio, que al cielo de diamante
subió vapor, para bajar montante,
montante abrasador que el cielo esgrime.

Arrojado quizá de las estrellas,
túmulo ardiente del fragante prado,
te volverán del rayo las centellas.

De tu misma altivez precipitado,
será verdugo de las flores bellas
lo que de las estrellas fue sagrado.

²⁰ Este soneto se ocupa de los efectos del fenómeno atmosférico del rayo en la naturaleza. Se dirige a todo el monte, sin atisbarse un referente amoroso o femenino en el trasfondo, abordando únicamente el sentido negativo de la naturaleza devastada, de carácter moralizante se aborda el tema de la vanidad y la fugacidad de lo bello (v. Colón Calderón: 2006:9-40).

²¹ Atlante era un gigante, perteneciente a la generación de los seres monstruosos y sin medida, que fue condenado por Zeus a sostener sobre sus hombros las bóvedas del cielo (Grimal, 2008:61).

Leve asombro del mar²³, peñasco leve,
 selva de plumas y de pinos ave,
 que dividiendo vas, soberbia nave,
 en campos de zafir²⁴, montes de nieve.

Si el salobre elemento no se atreve
 tu pompa²⁵ a contrastar, si en él no cabe,
 soplando agora el Céfiro²⁶ süave,
 siendo el altivo mar esfera breve,

5

con menos lozanía cause asombros.
 recelando del golfo las montañas,
 con menos bríos sus entrañas rompa;

10

que en fin ha de acabar muerta en sus hombros,
 o sepultada viva en sus entrañas;
 que al fin acaba la mundana pompa.

²² Quizás de todos los sonetos, es el que muestra un mayor influjo gongorino en el empleo del lenguaje. Tal vez, ello le valió para ser incluido en la antología de Blecua (1991:302-303). La selección de vocablos que están asociados al uso habitual del cordobés: la apertura y cierre del primer cuarteto con una estructura bimembre, o la epanadiplosis que inaugura la composición, podrían ser algunos de los elementos más llamativos del sistema elocutivo empleado. No obstante, la temática parece guardar cierta relación con la composición VI y X, por la representación de la nave como sinónimo de suntuosidad y “pompa”, que deviene finalmente en su destrucción.

²³ El odio al mar y a las aventuras bélicas provocadas por el afán de lucro en el hombre, el menosprecio a las pompas y cargos palatinos, y el sentimiento de humildad frente a la hipocresía son subtemas que por lo general se adhieren al motivo central del *beatus ille* (Agrait, 1971:109), aunque este soneto no refiere este *topos* horaciano. Estas críticas a la nave recuerdan en parte de nuevo a Góngora y a su célebre discurso inserto en la *Soledad I* (vv. 374-378): “Más armas introdujo este marino/ monstruo, escamado de robustas hayas,/ a las que tanto mar divide playas,/ que confusión y fuego/ al Frigio muro el otro leño Griego.” (1994:275).

²⁴ Es más que evidente que la imitación gongorina está detrás de este verso en todo su ser: el bimembre, la disposición acentual semejante, pero no idéntica, reproduce casi exactamente el verso 6 de la *Soledad I* de Góngora: “en campos de zafiro pace estrellas” (1994:197).

²⁵ En *Autoridades* (1737:317,2), se toma “por fasto, vanidad y grandeza” y las “pompas del diablo, dice tanta y tan sagrada autoridad, no son otras que las pompas del mundo, esta ambición, esta soberbia, esta vanidad”.

²⁶ Viento suave del Oeste. Romojaro (1998:25) explica que “Céfiro es el viento poético por excelencia, de suave soplo, que interviene generalmente en contextos amorosos y paisajes idílicos, unida su acción al verano y a la primavera, y, figuradamente, al vigor de la juventud y de la vida; viento templado y húmedo del Oeste”.

VIII²⁷

Reparo de olorosa monarquía,
en quien escribe ufana la vitoria,
blando laurel con afición notoria,
Dafne cruel con brava tiranía²⁸.

Si al agoa dulce de esa fuente fría
pagas el ver de tu beldad la gloria,
yo también agradezco a la memoria,
espejo en quien se mira el alma mía.

5

Los dos pagando estamos igualmente,
yo con suspiros, que a memorias debo,
con sombras tú, que debes a la fuente.

10

Muertos los dos al trasmontar de Febo,
tú por pagar de nuevo a la corriente,
yo por volver a suspirar de nuevo²⁹

²⁷ El poeta establece una comparación entre él y un laurel, que se construye entorno a seis elementos geminados (poeta-laurel, fuente-memoria, sombras-suspiros). Al ámbito del *laurel* pertenecerían la *fuentes* y la *sombra*, mientras que *memoria* y *suspiros* estarían dentro del ámbito del poeta. La vinculación entre ambos (laurel-poeta) surge a partir de una metáfora doble, en la que espejo serían a su vez la fuente en la que se refleja el laurel y la memoria en la que estaría reflejándose el poeta.

²⁸ El laurel es un emblema sagrado muy popular durante el Renacimiento que pervive con mayor recurrencia en la tradición cultural y está muy presente, a su vez, en la tradición literaria. Aquí, vuelve a aparecer, en su doble sentido de elemento vegetal y parte de una naturaleza, compañera de sufrimientos y relacionado con el mito de Dafne y Apolo, de ahí que se emplee el adjetivo "cruel" y se aluda a su "brava tiranía", por no haber esta correspondido a su enamorado. Petrarca asocia el laurel con el amor de forma recurrente y el nombre del árbol tiene un paralelismo con el de su amada Laura: "sol per venir al lauro onde si coglie/ cerbo frutto, che le piaghe altrui/ gustandi afflige più che non conforta" (2012:140).

²⁹ Las identificaciones son frecuentes en la obra poética de Botello, y en concreto la equiparación entre "tú" y "yo" que aparece finalizando este soneto, la encontramos a lo largo de varias composiciones, como por ejemplo, en el último terceto del soneto V: "Contempla cuáles son males mayores,/ tú de saudades, yo de amores muerto,/ si morir de saudades, si de amores" (vv. 12-14).

IX

Lusiente arroyo³⁰, líquido Faetonte³¹,
en amoroso sueño transformado,
saeta de cristal, que al verde prado
arroja el arco del fragoso monte.

Comienza a despertar, a ver disparte
el vecino horizonte desmayado,
que por verte en silencio sepultado
pierde la dulce vida el horizonte.

5

A su profundo amor tu llanto iguale,
si agora en tu silencio queda muerto,
que vive con tus lágrimas señale,

10

pero si han de vencerte las que vierto,
no despiertes agora, que más vale
matar dormido que morir despierto.

³⁰ De nuevo, al igual que en el soneto V, donde se asociaba la *fuelle* con las *lágrimas*, la imagen de arroyo corresponde de forma muy similar también en el seno petrarquista al *llanto*.

³¹ Ares Montes (1956:201) recuerda que en 1638, Salvador Jacinto Polo de Medina, por influencia gongorina, había dado a conocer una silva en *Lágrimas panegíricas* a la muerte de Juan Pérez de Montalbán en la que se encuentra precisamente esta imagen que refunde de nuevo Botello: "un arroyuelo,/ quando, precipitándose de un vuelo,/ rueda del risco líquido Faetonte,/ flecha de plata que dispara el monte" (Ares Montes, *op.cit.*). Diferimos en este aspecto concreto de la teoría de Ares Montes que no contempla la relación entre la poesía anterior a *La Filis* de Botello y la poesía de Góngora de una forma directa, puesto que encontramos en este último, rasgos que aseguran que bebería de la poesía gongorina ya en 1621. De igual modo que Polo conocía de primera mano los textos del cordobés, también Botello pudo generar una imagen de este tipo en su propio imaginario poético, sin tener por qué haber leído precisamente el texto que hemos citado.

¡Oh, tú!, que en lecho de esmeralda bruta
 botón dormiste y rosa³³ despertaste,
 siendo del campo luminoso engaste
 a quien el alba lágrimas tributa.

La indignación del hado resoluta,
 el tirano decreto que olvidaste
 suspenda tu beldad, teme el contraste
 de bárbara segur³⁴ en mano astuta.

5

Abate el resplandor, la pompa³⁵ humilla,
 viendo que del ocaso en las congojas
 la mayor hermosura pierde el paso.

10

³² El texto se construye en base a dos metáforas que podrían identificarse con una mujer: la rosa y el pavo real. El poema constituye un aviso sobre la vanidad y la caducidad de la belleza.

³³ Según Grimal (2008:12), la rosa era la planta de Afrodita, y explica Escandón (1938:10) que la diosa la hará partícipe de sus virtudes, personificando en ella características como la belleza, la vanidad, la pasión, y la voluptuosidad, entre otras. La comparación de esta flor con la belleza femenina pertenece a todos los tiempos. En otro aspecto de este símbolo, encontramos su relación con la caducidad de la vida, que en palabras de Puyuelo Ortiz (2002:352-3), “la circunstancia de que en la Biblia, donde son frecuentes estas ideas, también aparezca el tema de la brevedad de la rosa, hará que la poesía medieval las absorba por influencia del cristianismo”. Góngora en su soneto *A una rosa*, escribe: “Ayer naciste, y morirás mañana./ Para ser tan breve, ¿quién te dio vida?/ ¿Para vivir tan poco estás lucida,/ y para no ser nada estás lozana?// Si te engañó su hermosura vana, bien presto la verás desvanecida” (1982:303); y Lope en otro soneto a la misma: “Rinde la vanidad que al sol se atreve,/ ¡oh, cometa de abril tan presto oscura!;/ que, puesto que tu vivo ardor te mueve,/ el ejemplo de tantas te asegura/ que quien ha de tener vida tan breve/ no ha de tener en tanto su hermosura” (1989:93). Parece que a este sentido se aproxima Botello, al denunciar la vanidad de la flor, para la que de poco sirve tanta hermosura en el breve paso de la vida: “la rueda desharás viendo el ocaso” (v.14).

³⁴ *Autoridades* (1739:68,2): “Hacha grande para cortar”.

³⁵ Resulta interesante encontrar que *Autoridades* (1737:317,2) señala la palabra “pompa”, en una de sus múltiples acepciones como sinónimo de “rueda” (v.13) en este mismo sentido referente a la cola del pavo, pero por el sentido contextual de la estrofa, no lo entendemos así.

Si eres Pavón³⁶, fragante maravilla,
con esa rueda³⁷ de purpúreas hojas,
la rueda desharás viendo el ocaso.

³⁶ Covarrubias (2003:857) señala el simbolismo del pavo real y una mujer hermosa: “Puede ser símbolo de la mujer hermosa y gallarda, y que se precia de serlo”.

³⁷ Según *Autoridades*, se dice "rueda por semejanza se llama la extensión que hace en semicírculo el pavo, con las plumas de la cola" (1737:650,2).

XI

Divinos ojos³⁸, por quien lloro en vano
a miserable extremo reducido,
soles de amor, que con igual partido
vestís de perlas el jardín lozano.

Desbaratad el disfavor tirano,
tantas veces del alma repetido,
vuelva mi amor al centro esclarecido
sobre quien llueve néctar soberano.

5

Favoreced, bellísimos luceros,
a quien con tanta fe supo adoraros
tan fino un tiempo, como triste agora.

10

No me mate la pena de no veros,
sepúlteme el contento de miraros
“ch“un bel morir tutta la vita honora³⁹”

³⁸ A ningún poeta de esta época le será desconocida esta fórmula donde los ojos de la amada tienen el poder de dar o quitar la vida al que ama, considerados como el mayor atributo de la belleza femenina. En este caso, donde encontramos directamente un vocativo a ellos como apertura del poema, la metáfora ojos-luceros u ojos-soles continúa con la tradición petrarquista y da pie al poeta para pedir a la amada que le mire, aunque ello vaya a suponer su muerte. Podríamos citar innumerables ejemplos, pero para ilustrar este motivo, recordamos por ejemplo, el soneto LII de Guierre de Cetina (vv.12-14): “Pues, ojos, ocasión de mis enojos,/ ¿por qué ahora miráis para matarme?/ ¿Cabe en tanta beldad tales engaños?” (2014:311), que como indica Ponce (2014:723), seguía al hilo de la teoría neoplatónica del amor que otorgaba la primacía de los sentidos a la vista. Ya en el XVII el propio Lope tiene algunos ejemplos de intensificación de este motivo: “Miráis, y no teméis, ojos traidores,/ que con vuestros venenos fueran vanos/ cuantos el miedo halló, ni vio el profundo.// Matáis de amor, y no sabéis de amores/ seguros de veneno, y más tiranos/ que fue Nerón, pues abrasáis el mundo.” (1989:79), o el Conde de Villamediana en una lira: “En tus hermosos ojos,/ tan apacible Amor muestra su ira/ que sus propios enojos/ apetece muriendo quien los mira.” (1990:485). Álvaro Alonso (2007:23) hace un completo recorrido por este motivo, y destaca que en los poemas interlocutivos el papel más destacado corresponde, sin duda, a los ojos de la amada; contando hasta una veintena de sonetos en los que el enamorado se dirige a ellos.

³⁹ Verso 65 perteneciente a la célebre composición CCVII de Petrarca (2012:652).

XII

Laúd⁴⁰ de plumas, cuya ligereza
entorpece del viento la corriente,
vuela de mi afición al centro ardiente,
verás del mundo la mayor belleza.

Repite de mis ansias la fineza,
comunica el dolor que el alma siente,
muestra la confusión de un triste ausente,
publica al dueño mío mi tristeza.

5

Vuela sin recelar el golpe aleve,
que no irás de mi ausencia tan desnudo
que tiñas con tu sangre el viento leve,

10

que no puede ofender plomo menudo
a tanto escudo, siendo el plomo breve,
pequeña ofensa para tanto escudo.

⁴⁰ Evidentemente, en este contexto lírico, "laúd" se torna como una figura metafórica para referirse a un pájaro cantor que en esta ocasión tiene la función de ave mensajera; se trataría por tanto de un poema que trataría la mensajería amorosa. Poggi (2006:257-269) realiza distintas referencias al ave, topos que siguió la larga tradición bucólica transmitido a través de la lírica trovadoresca y petrarquista, y que será indistintamente en Garcilaso símbolo de *locus amoenus*, y en Góngora, receptáculo de dolor y de metáforas musicales, mediante identificaciones con otros instrumentos como: "Pintadas aves, cítaras de pluma" (1994:309). A este respecto, Ponce (2008:365-381) recoge en un interesante artículo, al igual que Pezzini (2015:63-73) sobre el motivo del ave en Góngora en relación al poema lorquiano, eso sí, con un sentido más cercano a la ofrenda o al regalo que en este caso, en el que encontramos que este pájaro cumple una función comunicativa con la amada, siendo doble "instrumento"; por un lado, instrumento de la comunicación, y por el otro, instrumento musical por su remembranza al laúd.

XIII

Viendo que el cielo asombros repetía,
que con rayos el mundo amenazaba,
el rebaño aguardar que apacentaba,
subir al monte Aonia⁴¹ no podía⁴².

Yo que mostraba que de amor corría, 5
cuando mi dueño de temor paraba,
yo que de lejos su temor miraba,
forzado de mi amor así decía:

«Hermoso Serafín, Aonia bella,
con liberales pies al monte sube, 10
no temas, no, del rayo la centella;

que mal puede ofender, bello cherube⁴³,
abrasadora luz aclara estrella,
a luz de sol, exhalación de nube.»

⁴¹ Es la primera vez que Botello utiliza el apelativo de Aonia para referirse a la amada, que será también la destinataria de las elegías. En el texto, el poeta contempla a la amada atemorizada ante una tormenta y la consuela, animándola a subir al monte, pues su luz hará que la tormenta se desvanezca.

⁴² Como evidencia Colón Calderón, el amado o la amada a veces tenía la capacidad de calmar las tormentas, identificando la figura de la enamorada con el cielo y asegurando que esta no debía tener miedo del rayo (2006:14-15). Por tanto, Botello siguiendo esta línea, invita a la tranquilidad de la amada, otorgándole esa dimensión divina de inmunidad, como también lo hiciera Lope en su soneto *A una tempestad*, “Y cuando ya parece que se para/ el armonía del eterno cielo,/ salió Lucinda y serenóse todo” (1989:30).

⁴³ Relaciona *Autoridades* (1729:313,2) “querubín” con la voz hebrea “cherub”, que sería un espíritu angélico dotado del don de la ciencia. Nuestro castellano actual, identifica “querub” como una voz poética para referirse a querubín.

XIV

En esta de mi amor grave dolencia,
el remedio que espero atormentado
es no esperar ningún favor del hado,
es desear morir en tanta ausencia.

Publique el hado la crüel sentencia,
considere el rigor tan dilatado,
que de un ausente, fino enamorado,
con el amor apueste competencia.

5

Prosiga pues en no favorecerle,
de manera procure aniquilarle
que no vuelva a cobrar el bien perdido.

10

Quítele al fin el bien de poseerle,
conociendo que al fin no ha de quitarle
el contento de haberle poseído.

XV

Tan dulcemente⁴⁴, aquella Filomena⁴⁵
se queja de su grávida ruína
que suspender quejosa determina
pena tan dulce, tan gustosa pena⁴⁶.

Suspendiendo aquel cielo de azucena⁴⁷, 5
encantando aquel mar de nieve alpina,
se duda Filomena y se imagina
del cielo serafín, del mar sirena.

Sintiendo bienes y dudando males
recibe de la suerte parabienes, 10
quedando ufana con sabores tales.

Padeciendo mi amor siente desdenes,
llorando entre congojas inmortales
presentes males y pasados bienes.

⁴⁴ Es frecuente en su uso literario, utilizar el nombre de Filomena como sinónimo de ruiñeñor (véase soneto IV). El poema recoge este motivo del ruiñeñor que detiene su canto para escuchar el dolor amoroso del poeta. Botello recurre en el primer cuarteto y en los dos tercetos a estructuras oracionales con gerundio, y así inicia cada una de estas estrofas con esta forma verbal: “suspendiendo”, “sintiendo”, “padeciendo”.

⁴⁵ Según la tradición mitológica, Filomena por castigo divino fue convertida en un ruiñeñor, y su hermana Procne en una golondrina. En Herrera (2001:720-723) vemos que “se llama *Philomela*, del estudio i amor que tiene al canto”.

⁴⁶ Botello utiliza la epanadiplosis en este verso que contiene la dimensión simbólica del ruiñeñor como pájaro con el que identificar el dolor humano.

⁴⁷ En la *princeps* se emplea la voz “acuçena”, y a pesar de las múltiples confusiones fonéticas y gráficas, no encontramos más que la razón de que se trate de una errata, por lo que realizamos la pertinente enmienda.

XVI⁴⁸

Siendo del alma mía los suspiros
que arroja al mar y al cielo juntamente,
bastantes a mover con celo ardiente
de aquel las ondas, deste los zafiros,

llegando a ser tan abrasados tiros
que suelen, con espíritu valiente,
el curso detener del sol luciente,
siguiendo rumbos y contando giros⁴⁹.

5

Ablandando los astros en su esfera,
en su centro la mar embravecida,
y deteniendo el sol en su carrera;

10

aun más llorara el alma enternecida,
aun suspirara más, si al fin no fuera
breve el bien, largo el mal, corta la vida.

⁴⁸ Este soneto se centra en la queja del poeta que modifica el curso de los elementos naturales, en este caso, del cielo, del mar y del sol. Al igual que en el mito de Orfeo, existe un efecto de inmovilismo en estos elementos. El poeta recurre frecuentemente a este motivo poético donde interacciona con la naturaleza, como hemos anunciado anteriormente y ya hiciera en los sonetos IV y VI.

⁴⁹ *Autoridades* (1737: 654,2): Rumbo: “La división del plano del Horizonte, que se hace en diferentes partes iguales, que se describen en la Rosa náutica o Cartas de marea, para gobernar los viajes de cualquier embarcación”. Giro (1734:51,1): “Mudar de intento y tomar otro rumbo o resolución”. Esta expresión, con alguna ligera modificación, aparecería ya en la *Fábula de Piramo y Tisbe* (v. 43). El autor trata de expresar la exhaustividad con que la que las derivaciones de sus sentimientos (suspiros) se adentran y modifican el elemento natural.

XVII

Cuando con grave amor, con bravo aliento,
al pie de un pino mi pastora hilaba⁵⁰,
de pacer el ganado se olvidaba
y de luchar la planta con el viento.

Ensayando favores ciento a ciento,
el cándido algodón enamoraba,
siendo las tiernas hebras⁵¹ que arrojaba
lágrimas de amoroso sintimiento.

5

Mas, ¡ay!, que si besaba al animado
llanto de perlas el rubí partido⁵²,
escurecía el pecho lastimado.

10

Quedaba ufano aquel, este ofendido,
el algodón de púrpura bañado,
el corazón de escuridad teñido.

⁵⁰ Soneto de índole pastoril en el que se utiliza una imagen de una pastora hilando que entenece al ganado y a la vegetación. Lugar común este de la tradición clásica (Cristóbal, 1996:31-36) aprovechados posteriormente por la tradición pastoril italiana. En este caso se inserta el usual *arbore sub quadam*, ligado a los efectos que causa la pastora en el ganado. También es cierto que en las églogas, los pastores enmudecían al ganado con sus cantos y lamentos, pero en este caso es evidente que “de pacer el ganado se olvidaba” (v.3) nos indica que los animales se quedan absortos ante la belleza y/o la tristeza de la pastora. Recordamos a Cristóbal (1996:33) que certifica que era frecuente en este tipo de poesía que “el poeta bucólico pondera especialmente el impacto que ese canto de los pastores ejerce sobre el entorno animal y vegetal. Al igual que Orfeo, los pastores consiguen con sus canciones atraer la atención de los animales y dejarlos suspensos. Solo en lo referente al canto, los versos iniciales de las Bucólicas VIII: “De Alfesibo y Damón, dos pastores, diremos la musa/ a los que estuvo admirando la chota, olvidada del pasto,/ en su porfía; del canto pasmadas las linceas quedaron” (1996:205). Lo mismo se repite en los versos iniciales de la *Égloga* I de Garcilaso: “El dulce lamentar de dos pastores,/ Salicio juntamente y Nemoroso,/ he de contar, sus quejas imitando;/ cuyas ovejas al cantar sabroso/ estaban muy atentas, los amores,/ de pacer olvidadas, escuchando” (2010:129). Al margen de esta explicación básica y sobradamente conocida, lo que se ha de poner en consideración es que Botello se sirve una y otra vez de la ambientación pastoril que conocía perfectamente, pues como bien se sabe, escribe una novela pastoril 24 años antes de la publicación de este volumen en 1646.

⁵¹ Se refiere a las hebras de algodón, identificadas con las lágrimas.

⁵² Metáfora referida a las lágrimas que caen hacia los labios. No se refiere el término real y solo se menciona como “rubí partido”.

XVIII

A despertar del sol los resplandores,
armónico sirguero⁵³, a quien miramos
ramillete de flores en los ramos,
y cítara de pluma⁵⁴ entre los flores.

A lastimar del alba los albores
a quien nuestra afición comunicamos⁵⁵,
muertos los dos a un tiempo despertamos,
yo de saudades, cuando tú de amores.

5

Llenando el campo con igual porfía;
yo de tiernos suspiros que tributo,
y tú de saludable melodía,

10

pagando al campo con igual tributo;
tú rendiendo por fruto el armonía,
yo tributando lágrimas por fruto⁵⁶.

⁵³ Cultivo derivado de del antiguo *sirguero*, derivado de *sirgo* que significa “pañó de seda”, porque sus colores recuerdan los paños antiguos de este tejido (Corominas y Pascual, 1980, III:515). *Autoridades* (1739: 539,2) también observa las distintas formas de escribir esta palabra y manifiesta que algunos escriben “Gilguero” y otros “Silguero”. También documenta la voz “sirguero” (739, 121,1) y dice que es lo mismo que “jilguero”. Poggi (2006:257) afirma que “tanto en Marino como en Góngora y en Quevedo, encontramos un amplio repertorio de pájaros cantores que pertenece al código petrarquista, pero también a la tradición oral y folclórica. De ahí que los poetas españoles adapten sus músicos “naturales” a diferentes metros, oscilando entre el ritmo fácil y repetitivo del romance, de la décima y de la letrilla y las construcciones, complicadas y conceptuales, de las octavas y de los sonetos”. Quevedo en su letrilla se dirige concretamente al jilguero: “Flor que cantas, flor que vuelas,/ y tienes por facistol/ y laurel, ¿para qué al sol,/ con tan sonoras cautelas,/ le madrugas y desvelas?/ Digasmé,/ dulce jilguero, ¿por qué?” (2005:295).

⁵⁴ Góngora en la *Soledad I* (vv. 556-560): “Pintadas aves, cítaras de pluma/coronaban la bárbara capilla/ mientras el arroyuelo para oílla/ hace de blanca espuma/ tantas orejas cuantas guijas lava” (1994:309).

⁵⁵ Característico, sobre todo, de la égloga, el diálogo con los seres de la Naturaleza termina por extenderse también a los sonetos (Alonso, 2007:15-51).

⁵⁶ Este terceto y el siguiente se articulan como ya ocurrió en el soneto VIII, en dos estructuras paralelas. La primera, “yo, de tiernos suspiros que tributo, / y tú, de saludable melodía”, y la segunda, apoyada en el gerundio, “tú rendiendo por fruto el armonía,/ yo tributando lágrimas por fruto”.

XIX

Alegrías de amor⁵⁷, que las cadenas
no solo no rompéis en el fracaso,
desmayadas quedáis perdiendo el paso,
llenas de confusión, de espanto llenas.

¿Qué importa que viváis si de mis penas, 5
siendo tan rigurosas, no hacéis caso?
¿De qué os sirve el nacer, si del ocaso
los umbrales pisáis, naciendo apenas?

Abrazad pues el tálamo postrero
como abrazasteis la primera cuna, 10
primero móvil del candor primero.

Quede⁵⁸ mi amor sin esperanza alguna,
cumpla su voluntad el hado fiero
y salga con su intento la fortuna.

⁵⁷ Es un soneto de temática amorosa pesimista que se articula en torno a la antítesis “alegrías de amor-penas de amor”. Finalmente, vencería la segunda ante la brevedad de la alegría.

⁵⁸ En el original pone “Que de” pero, considerando el sentido del último terceto y la utilización de la tercera persona del presente del subjuntivo en los dos versos siguientes, no puede ser si no la misma forma del verbo “quedar”. Botello tiende continuamente a agrupar en estructuras paralelas, periodos donde aparece la misma forma verbal, recurrentemente el gerundio o el subjuntivo. En este terceto, cada verso comienza con una forma verbal en presente del subjuntivo, que otorga un valor conceptual y aclarador al sentido del mismo, dado que cada una de las estructuras contiene un sujeto, que sigue este orden: “amor”, “hado”, y “fortuna”, a los que se dirige sin esperanza, para otorgarles el fin de su destino y su suerte.

XX

Estas que fueron ya plantas sombrías⁵⁹,
doceles⁶⁰ de jazmines plateados
que fueron verdes⁶¹ muros de estos prados,
son de estos prados ya rotas espías.

Estos ramos que fueron celocías
son abiertos postigos derrotados,
postigos⁶² que desmaian asombrados
del ardiente combate de los días⁶³.

5

Maciza nieve son de la campaña,
estos que un tiempo en su beldad luciente
pudieron ser cristales derretidos.

10

Sólo mi ausencia permanece extraña,
quedando ciega y sorda eternamente;
ciega a mi llanto y sorda a mis gemidos⁶⁴.

⁵⁹ En este soneto, Botello habla de la destrucción de la naturaleza, una naturaleza frondosa que acaba abriéndose y desmoronándose. Detrás de la intención de este texto subyace el tema amoroso, desvelado en los dos tercetos conclusivos. Así, lo que pudo ser un río, un cristal transparente, se ha convertido en nieve. Concluye con la queja final del poeta.

⁶⁰ Véase de igual modo, más adelante (v. 5) el empleo de “celocías”. En CORDE se documenta esta voz en tres autores: Cristóbal de Tamariz, Antonio Vázquez de Espinosa y Jacinto Alonso Maluenda.

⁶¹ Reponemos la “s” ya que en el original pone “verde” para respetar la concordancia.

⁶² Según Covarrubias “la puerta pequeña, que ordinariamente llamamos puerta falsa” (2003:879).

⁶³ Podemos diferenciar en primer lugar, un elemento natural que en el primer verso será “plantas”, y en el cuarto verso será “ramos”, para introducir a continuación, una metáfora A, que se refiere a la función metafórica que desempeña el citado elemento natural en el tiempo presente: “doceles de jazmines plateados” y “abiertos postigos derrotados”, y por último, una metáfora B, que en contraste con la metáfora A, representa con el sentido negativo del elemento en el pasado: “fueron verdes muros de estos prados,/ son de estos prados ya rotas espías”, y “postigos que desmayan asombrados/ del ardiente combate de los días”.

⁶⁴ Vinculado con el verso 645 de la *Soledad II* de Góngora: “Sorda a mis voces pues, ciega a mi llanto” (1994:485).

XXI

Por gozar de su dama los supremos
tiernos favores⁶⁵ que abrasado espera,
Leandro⁶⁶, a quien el mundo más venera,
Leandro, que tan venerado vemos⁶⁷.

De su afición forzados los extremos,
al golfo se arrojó, viva galera,
siendo farol⁶⁸ la llama lisonjera,
siendo los brazos cortadores remos⁶⁹.

5

⁶⁵ Parece que los dos primeros versos dotan al soneto de cierto sentido erótico. Sobre la mitología como pretexto para la representación del erotismo, véase Díez Fernández (2003:66-68).

⁶⁶ Alusión al conocido mito de Hero y Leandro, dos jóvenes que moraban en dos ciudades (Sesto y Abido) del Helesponto, que tras haberse enamorado, se reunían todas las noches. Leandro cruzaba el mar a nado, guiado por el candil de Hero, hasta que una noche de tormenta acabó con su vida, e indirectamente con la de Hero, que a la siguiente mañana se suicidó al ver el cuerpo difunto de su amante en la playa. Ovidio tuvo a bien incluir este mito en sus *Heróidas* (1994:241-261), y ha pervivido en la tradición como dos amantes desdichados. Desde Ovidio, este mito ha subsistido en multitud de autores, el conocido epilio de Museo es una muestra de ello y será fuente para algunos de los escritores de nuestro Siglo de Oro, como Boscán. En la tradición española, citaremos la fábula de Boscán perteneciente al siglo XVI (1999:245-324) y la fábula a de Bocángel del XVII: “Oh tú, que la madeja inobediente/ de oro libre coronas con estrellas” (1985:319), el soneto XXIX de Garcilaso: “Pasando el mar Leandro el animoso” (2010:71), Hernando de Acuña: “De la alta torre al mar Hero miraba,/ al mar, que siempre más se embravecía” (1982:326), Gutierre de Cetina: “Leandro, que de amor en fuego ardía” (2014:428-432, en el soneto XXII de Juan de Arguijo: “En la pequeña luz de Sesto pone/ desde el puerto los ojos y, atrevido/ rompe Leandro el mar que, embravecido,/ a sus intentos más y más se opone” (2004:103), el soneto LXI de Camoens: “Seguía aquele fogo, que o guiava,/ Leandro, contra o mar e contra o vento” (1981:118), los dos sonetos de Quevedo o los dos de Góngora, entre otros. Botello a pesar de valerse igualmente del mito y aunque en el siglo XVI era habitual que el personaje mítico estuviera identificado con la voz lírica, ya en el Barroco son más frecuentes los textos en los que el relato mitológico adquiere un valor autónomo (Alonso, 2002:29). De este modo, en los sonetos XXI, XXII, y XXIII, donde el autor recurre a estos motivos, aparece completamente distanciado de cualquier analogía significativa sin realizar ninguna interacción con el personaje mitológico.

⁶⁷ Podemos observar aquí un doble juego de palabras, que quizás entreveran una alusión a la veneración y por otro lado a la libido, que como bien explica Moya del Baño (1969: 203).

⁶⁸ Según *Autoridades*, el farol de navío (1732:722,2) “es la lumbré que va metida en la linterna grande, que se hace guía para que otras naos la sigan”.

⁶⁹ Metáfora impura de “remos”.

Deseando abrazar la dulce carga,
que tenía de edad pocas auroras,
el bello imán⁷⁰ que cuidadoso advierte.

10

Corriendo en breve mar tormenta larga,
bebiendo mucho golfo en pocas horas,
lo que empezó en amor, acabó en muerte.

⁷⁰ Góngora dedica 14 versos de su *Soledad I* a la brújula (vv. 379-392): “Náutica industria investigó tal piedra,/ que, cual abraza hiedra/ escollo, el metal ella fulminante/ de que Marte se viste, y, lisonjera,/ solicita el que más brilla diamante/ en la nocturna capa de la esfera,/ estrella a nuestro polo más vecina,/ y, con virtud no poca,/ distante la revoca,/ elevada la inclina/ ya de la Aurora bella/ al rosado balcón, ya a la que sella/ cerúlea tumba fría/las cenizas del día” (1994:277).

XXII

Helado el pecho del que en fuego ardía⁷¹,
de su fortuna, Tisbe, querellosa,
—¿Cómo puedo vivir vida gustosa
viendo tu fiera muerte? —repetía.

—Viendo tu fiera muerte —respondía 5
la sombra de la voz caliginosa.
Y después de escuchar la rigurosa
sentencia que abrazaba, allí decía:

—Quedaste, ¡oh muerte!, a mi pesar vengada,
podiste en el de amor trance presente 10
quitar dos vidas con un golpe fiero”.

El pecho arroja a la sangrienta espada
quedando muerta y viva juntamente,
viva en la fama y muerta en el acero.

⁷¹ La *Fábula de Píramo y Tisbe* que ya ha sido previamente tratada en nuestro trabajo, coincide en su estrofa XC con el momento de la acción en que se sitúa este soneto: la decisión de la joven de arrojar a la espada que sobresale del pecho de su amante. Otros autores recrearon estos amores en sendos sonetos, véase la segunda parte de nuestro estudio, en la que aparecen múltiples versiones y recreaciones del mito.

XXIII

Viendo que Dafne en árbol se convierte⁷²,
cuando se abrasa Apolo⁷³ en llamaviva;
«Para no amarte –dijo– ninfa esquivada,
convertirte en laurel no ha de valerte».

Quien supo idolatrar llegando a verte
Dafne cruel, hermosa como altiva,
quien supo amarte peña fugitiva,
detenido laurel sabrá quererte.

5

Quien adoró en desventura tanta,
en el daño menor con fe segura,
dará de amor esclarecida seña.

10

Quien mármol te siguió, te amará planta,
valiendo más en tanta desventura
amarte planta que seguirte peña.

⁷² El poeta recoge en el soneto las declaraciones del amante en un momento posterior a la transformación. En el que el Dios revela su amor más allá de la metamorfosis en laurel de Dafne. Pues si supo amar a la ninfa siendo mármol y piedra, típicas metáforas petrarquistas para designar la altivez de la amada desdeñosa, también sabrá hacerlo siendo planta.

⁷³ Referencia al mito de Apolo y Dafne, sin duda, uno de los más arraigados en la tradición literaria de la época, puesto que Dafne, huyendo de Apolo, quedó convertida en laurel. Citaremos, por ilustrar la estela de este mito en la literatura que tiene referencias infinitas, el soneto XIII de Garcilaso: “A Dafne ya los brazos le crecían/ y en luengos ramos vueltos se mostraban” (2010:55), el soneto XCVI de Soto de Rojas: “Los blandos pies, por entre tierra dura/ solicitan sus dedos, ya apartados,/ los claros miembros de corteza armados,/ apenas tiemblan, de la muerte oscura.” (1950:219), Lope de Vega: “Como suele correr desnudo atleta/ en la arena marcial al palio opuesto/ con la imaginación tocando el puesto,/ tal sigue a Dafne el fúlgido planeta” (2008:161), y los sonetos burlescos de Quevedo, *A Apolo, siguiendo a Dafne*, y *A Dafne, huyendo de Apolo*, (2005:363-365). De nuevo Botello, transmite un tema mitológico en sus rimas, sin que exista una comparación explícita con el protagonista mitológico, Prieto Martín (Colón Calderón, 2002:X-XI) reafirma que “la atracción por el mito es lógica. Si el mito o personaje mítico llega a una actualidad como algo que ha sorteado el afán depredador del tiempo, es natural que el autor, con su fe en la palabra, y sin despersonalizarse, se apegue al mito como argumento en el que identificarse contra la voracidad del tiempo”.

XXIV

Con poco amor y menos diciplina⁷⁴,
volaste abeja⁷⁵ de labor curioso
a despertar el ángel más hermoso,
a lastimar la mano más divina.

Si con piedad besaras peregrina,
pudieras con amor afectuoso
dulce néctar libar, dulce y sabroso,
en tasa de cristal luciente y fina.

5

Moriste al fin en los jazmines rojos,
desmayaste en la mano que podía
volvete a sentimientos soberanos.

10

El dolor que causaste a tales ojos,
la vida te negó, que te ofrecía
el gusto de acabar en tales manos.

⁷⁴ Este soneto resume un motivo habitual de la poesía del siglo de Oro en el que un insecto pica a la amada y muere al picarla. En ocasiones, dependiendo del tono, el poeta se muestra envidioso por no ser el insecto que se acerca a la amada.

⁷⁵ En Lida de Malkiel (1963) el tópico de la abeja laboriosa en la literatura evoluciona hasta convertirse en el tópico de la abeja que pica a la amada, en el cual, este insecto pica a la joven confundiendo alguna parte de su rostro con alguna flor. Este motivo aparece en el soneto LXIX de Lope de Vega: “Pensando que era flor una mañana/ de abril, meliflua abeja argumentosa,/ hizo mayor, junto al jazmín, la rosa/ de la mejilla de la hermosa Juana” (2005:219), el madrigal de Luis Martín de la Plaza: “Iba cogiendo flores/y guardando en la falda/ mi ninfa, para hacer una guirnalda;/ mas primero las toca/ a los rosados labios de su boca,/ y les da de su aliento los olores;/ y estaba, por su bien, entre una rosa/ una abeja escondida,/ su dulce humor hurtando,/ y como en la hermosa/ flor de los labios se halló, atrevida/ la picó: sacó miel, fuese volando” (Espinosa, 2006:250), Juan Bautista de Mesa: “Dormía en un prado mi pastora hermosa,/ y en torno d'ella erraba entre las flores/ de una y otra usurpando los licores/ una abejuela, más que yo dichosa,/ que vio los labios donde amor reposa/ y a quien el alba envidia los colores,/ y al vuelo refrenando los errores,/ engañada, los muerde como a rosa” (Espinosa, 2006:290). Este soneto coincidiría en algunos aspectos con el paradigma propuesto por Ponce (2010:107-108): la abeja como transposición animal del agente masculino, la configuración de la boca femenina bajo especie floral: “Moriste, al fin, en los jazmines rojos” (v.9), las acciones análogas de *libar* o *chupar*: “pudieras con amor afectuoso/ dulce néctar libar, dulce y sabroso” (vv. 6-7), y una escenografía campestre donde parece imperar el sueño y el silencio: “volaste abejade labor curioso/ a despertar el ángel más hermoso (vv. 2-3).

XXV

Esperanza de amor⁷⁶, dulce esperanza,
en proceloso mar, tranquilo puerto,
descanso propio del tormento cierto,
aun cuando menos siente la mudanza.

Firme y seguro bien que el pecho alcanza,
no solo en la tiniebla del desierto⁷⁷,
aun cuando más en campo descubierto,
sigue el temor a la desconfianza.

5

Llama que suele arder en la presencia
de mi afición, que alivia por costumbre,
el tormento crüel que al mundo espanta,

10

dulce alivio serás de tanta ausencia,
y llama licenciosa que me alumbre
en la oscura región de ausencia tanta.

⁷⁶ Todo el soneto constituye un canto a la esperanza, utilizando en un principio la metáfora de la navegación, antigua ya, pero acorde con la preferencia mostrada del propio autor. De nuevo, ante la ausencia de la amada, solo puede recurrir a la “esperanza de amor”. Esta es vista como un alivio dentro del estado de soledad del poeta, donde el mar hace alusión a la confusión y a la soledad del poeta, mientras que el puerto (de la esperanza) sería el refugio y no el consuelo del yo lírico.

⁷⁷ En portugués: *deserto*. Entre las continuas confusiones que se pueden producir en este tipo de textos, Botello vacila aquí con la vocal “i”, producto más bien de todas las corruptelas por las que atravesaba el portugués de la época (Haffner, 2009: 225-233).

XXVI

Cuando siguiendo voy del ancho río⁷⁸
la repetida, la sonora seña
que de mi llanto la corriente enseña,
acercándome más, más me desvío⁷⁹.

Cuando en el hombro señalar porfío, 5
de mi tristeza la pesada peña,
al punto de la cumbre se despeña
del duro monte del tormento mío.

Y cuando en este ardor que persevera,
pereciendo de sed el agoa al labio 10
a subir vuelvo con el peso al hombro.

⁷⁸ En el primer cuarteto se explica el estado del poeta, al contrario de las estructuras habituales, en las que se hace a modo de conclusión en los tercetos. Ya en el segundo cuarteto se introduce al lector en un ejemplo mitológico: el de Sísifo, y finalmente se alude también al castigo de Tántalo; estos dos personajes han considerados como los dos sufridores que más han acusado el agravio de los dioses, mediante una pena perpetua. Para ilustrar este motivo, citaremos los sonetos XXV y XXX de Arguijo (2004:44,53), dedicados a Sísifo y a Tántalo respectivamente, y los referentes a este último, de Lope de Vega: “Que eternamente las cuarenta y nueve/ pretendan agotar el lago Averno;/ que Tántalo del agua y árbol tierno/ nunca el cristal ni las manzanas pruebe” (1989:56) y Quevedo: “Dichoso puedes, Tántalo, llamarte,/ tú, que, en los reinos vanos, cada día,/ delgada sombra, desangrada y fría,/ ves, de tu misma sed, martirizarte (1999:221).

⁷⁹ A diferencia de los sonetos XXI, XXII, XXIII, que a su vez trataban temas mitológicos, en este caso, Botello se introduce en la historia, creando una analogía entre la dolencia de estos protagonistas y la suya propia.

Es la pena de Sísifo⁸⁰ ligera,
es sucinto de Tántalo⁸¹ el agravio,
es mi tormento el mayor asombro.

⁸⁰ Como Ruiz de Elvira (1995:302) explica es el famoso condenado al suplicio infernal de empujar una enorme piedra a la cima de una montaña, trabajo incesantemente repetido, castigo impuesto por Zeus por haber revelado el rapto de Egina. Según Pérez de Moya (1995:569) Júpiter castigó a Sísifo por descubrir sus secretos y “diole que subiese una grande piedra a cuestras el monte arriba desde los infiernos, y que llegando a la cumbre se volviese hasta la raíz del monte, no pudiendo esto ningunas unas fuerzas impedirlo”.

⁸¹ Tántalo, hijo de Zeus y de Pluto, era muy rico y amado por los dioses. Tántalo preparó un convite para los dioses, matando a un hijo suyo y cortándolo en pedazos, lo cocinó y lo ofreció como manjar, del que nadie quiso comer, excepto Ceres por no advertir lo que en realidad iba a degustar. Su castigo es memorable, Ruiz de Elvira (*op. cit.*: 491) narra las distintas versiones sobre su castigo: “estaba en los Infiernos colocado bajo una enorme piedra siempre a punto de caer, pero que se mantenía en eterno equilibrio. También se decía que su suplicio consistía en hambre y sed eternas: sumergido en agua hasta el cuello, no podía beber porque el líquido retrocedía cada vez que él trataba de introducir en él la boca. Y una rama de fruto pendía sobre su cabeza, pero si levantaba el brazo, la rama se levantaba bruscamente y se ponía fuera de su alcance”.

XXVII

No alagues⁸², mariposa⁸³, desa suerte
con voluntad entorno repetida,
brillante luz de resplandor vestida;
si miras la beldad el daño advierte.

Esa llama que en humo se convierte,
esa que se deshace enternecida,
siendo sepulcro y muerte de su vida,
de tu vida será sepulcro y muerte.

5

Mas, ¡ay!, que tus afectos singulares,
lugar al desengaño no han dejado,
abraza pues, la rigurosa llama.

10

⁸² Este texto recurre al motivo de la mariposa y la llama en el cual la mariposa se acerca a la luz, revolotea en torno a ella y acaban abrasándose sus alas. En ningún momento la voz lírica se funde con el motivo expresado, como sí hicieron otros autores.

⁸³ Como apunta Pedrosa (2003:651), son multitud de referencias a la mariposa abrasada en fuegos diversos las que se entrecruzan en la literatura de los siglos XVI y XVII. Habla también sobre la ambigüedad de este motivo Trueblood (1974:830), que abarca “por un lado, la llama en que moría quemada la mariposa era emblema de un amor según la razón, y por consiguiente, la autoinmolación del insecto simbolizaba la regeneración del alma. Por otro, representaba la llama la pura pasión sensual; entonces, al perecer en ella, el alma-mariposa se sumergía en la carnalidad. Al evolucionar, tal ambigüedad se convertirá a veces en antítesis o paradoja; el simbolismo acabará también rebasando la zona de lo afectivo para abarcar otras. Tenderán las posibilidades expresivas a polarizarse en torno a las dos propiedades fundamentales de la llama: la de iluminar y la de calentar -espiritual aquella, pasional ésta- algunas veces en clara disyuntiva, pero otras en fusión más o menos acabada”. Cabello Porras (2006:167) advierte también de la equipolencia del enamorado con la mariposa, al que el sentimiento de amor consigue cegar de todo peligro, y de las connotaciones neoplatónicas del vuelo inevitable hacia la luz, que representa al ser amado (1990:4). Este paradigma lírico comienza con Petrarca, apareciendo en la rima XIX: “et altri, col desio folle che spera/ giogir forse nel foco, perché splende” (2012:166), y más concretamente en la rima CXLII (2012:510): “Come talora al caldo tempo sòle/ semplicità farfalla al lume avezza” (Cabello, *op.cit.*:510); para seguir después su estela autores como Diego Hurtado de Mendoza, en su soneto CXL, “Qual simple maripossa buelbo al fuego/ de buesra hermosura do me abraso” (2007:467); o Gutierre de Cetina, “Como la simplecilla mariposa/ a torno de la luz de una candela/ de pura enamorada se desvela” (1990:136); Fernando de Herrera, “La incauta y descuydada mariposa, de la belleza de la luz rendida” (1985:178); Villamediana, “Como la simple mariposa vuela,/ que tornos y peligros multiplica/ hasta que las alas y vida sacrifica” (1990:129); o Góngora, que a su vez relaciona este topos con la ambición humana en “Mariposa no solo no cobarde,/ mas temeraria, fatalmente ciega” (1982:236).

Si en ese ardor las alas sepultares,
de la inmortalidad en el sagrado
colocarán tu amor, las de la fama.

XXVIII

Cuatro veces de luz abrasadora
los peces ilustró Febo lozano,
y cuatro los despojos de este llano
de saludable luz Pomona y Flora.

Cuatro veces la encina vividora
fue castigada de robusta mano⁸⁴,
después que me ausenté del soberano
amparo celestial de mi señora.

5

Sintiendo de su ausencia los enojos,
el feudo⁸⁵ pago al piélago inconstante⁸⁶,
donde el Ebro⁸⁷ también paga tributo.

10

Él con risueños, yo con tristes ojos,
él con dulce raudal, siempre abundante,
yo con amargo llanto, nunca enjuto.

⁸⁴ Góngora en su soneto *A una rosa* (v.9): “Cuando te corte la robusta mano” (1982:303).

⁸⁵ El término “feudo” tiene en este texto el sentido de tributo, una deuda con o para alguien. *Autoridades* (1732:741,2) expone que es “el reconocimiento o tributo con cuya condición se da por el Príncipe o Señor a alguno la dignidad, estado, ciudad, villa, territorio o heredamiento”.

⁸⁶ El mar, el destinatario de las quejas del poeta.

⁸⁷ Adviértase que el autor declara en el prólogo que escribe estas rimas en Cataluña, por lo que puede serle cercana esta alusión: el poeta que llora y entrega sus lágrimas de ausencia al mar y el río que desemboca en el mar. Se cambia el sistema normalmente empleado por el portugués, que solía ser “tú-yo” a “él-yo”, de la segunda a la tercera persona.

XXIX

Qué esperan mis engaños en mis daños,
cuando los desengaños que se exaltan
muestran que a superar mi frente, esmaltan
tantos de blanca nieve desengaños.

Si a tan confusa edad llena de engaños, 5
para diez lustros dos abriles faltan⁸⁸,
a quien los daños sin remedio asaltan,
sobran de edad innumerables años.

Cómo es posible que sin gusto viva,
cuando el morir en el tormento espero, 10
cuando el vivir en el contento estriba.

Yo solo, ¡ay, Dios!, en disfavor tan fiero,
yo solo al fin en pena tan esquiva
siento que vivo por sentir que muero.

⁸⁸ Si tenemos en cuenta la fecha de nacimiento que da Barbosa Machado, 1595, entonces la fecha de composición de este poema sería 1643. Si nos atenemos a la información procedente del proceso inquisitorial de Manuel Fernandes Vila-Real (proceso 7994, Torre do Tombo, f. 115 r., 2ª parte) en el que el poeta declara tener 53 años en 1650, su fecha de nacimiento sería 1597, y por tanto, este poema se habría compuesto en 1645.

Discreto Adonis, claro descendiente
del Jasón portugués⁹⁰, héroe famoso,
de aquel que con espanto milagroso
veneran ambos mundos igualmente⁹¹.

Ampara la consorte de un ausente, 5
el dueño favorece lastimoso,
serena de su amor el cielo hermoso,
el que se duda cielo y jusga fuente.

Así de la beldad, heroico Gama,
el Fénix singular que ufano adoras, 10
iguale tu ventura con su fama.

Así se immortalicen dos auroras;
la suya en el combate de la llama,
la tuya en el asalto de las horas.

⁸⁹ Concretamente, el poema está dedicado a Vasco Luis da Gama (1612-1676), V conde de la Vidigueira y I marqués de Niza, hijo de Francisco da Gama (1565-1632). Botello, como él mismo declara, era secretario de los Condes de la Vidigueira y ya había acompañado a su padre como virrey de la India portuguesa entre 1622 y 1628. La finalidad de este texto está indicada en el verso 4: el portugués pide a vasco Luis de Gama que consuele a una esposa que se encuentra sola (v. sonetos XXXI y XXXII).

⁹⁰ Hace alusión a Vasco da Gama, I conde de la Vidigueira.

⁹¹ Se refiere a las colonias portuguesas en la India.

Al conde de Villa Franca⁹² estando en la isla de S.Miguel

Valiente Cipión, Numa cristiano,
 volved a la ciudad del griego astuto⁹³,
 no vista el portugués de eterno luto
 la que fue sol del reino castellano.

Impedid pues el llanto soberano, 5
 de sus divinos ojos nunca enjuto,
 mirad que vierte lágrimas por fruto
 el serafín del cielo lusitano.

Corred, excelso conde, a detenerlas,
 vuelva el llanto gentil al pecho tierno, 10
 templad con ese amor aquel disgusto.

Puesto que llora lágrimas de perlas,
 ¿qué pobreza mayor que un llanto eterno?,
 ¿qué más riqueza que vivir con gusto?

⁹² Se refiere a Don Rodrigo da Câmara (1594-1662), III conde de Villa Franca y IX capitán donatario de la Isla de San Miguel. Se casó en segundas nupcias con María Coutinho en el año 1628, hija del Conde de la Vidigueira, Francisco da Gama, y hermana de Vasco Luis da Gama (Freire, 1899:86).

⁹³ Se refiere a Lisboa, usualmente conocida por los griegos como *Olissipo* o *Olissipona*, epónimo derivado del nombre de Ulises, debido a la concepción cultural de que, según la mitología, fue la ciudad que fundó. El sujeto poético pide al conde de Villa Franca que vuelva a Lisboa para consolar a María Coutinho, la mujer de éste, pues era hermana del Conde de la Vidigueira, al que servía. Es muy posible que este soneto esté relacionado con el anterior, en el que se pide consuelo a la consorte de un ausente, que identificamos aquí con la misma persona. Botello ejerce como el poeta de esta casa, y no solo por elogios políticos, sino que trata, como vemos, temas de índole íntima y personal.

Al conde capitán⁹⁴

Cisne del Tajo, en la mejor rivera
 escucha el triste canto de un ausente,
 si acaso da lugar musa elocuente,
 a quien la erudición⁹⁵ tanto venera.

Si ya los montes de la Vidiguera 5
 no te ven disparar el trueno ardiente,
 escurecer la esfera transparente,
 teñir de rosicler⁹⁶ la vaga esfera;

así te ofrezca el cielo la consorte⁹⁷
 de rosa y de azucena tan compuesta, 10
 que con tus partes su belleza iguale;

así de un claro sol te elija norte,
 no valga menos lo que tanto cuesta,
 no alcance menos lo que tanto vale.

⁹⁴ Se refiere de nuevo al conde y capitán donatario don Rodrigo da Câmara.

⁹⁵ Aparece dos veces en esta obra, en este soneto y en el soneto XLI, la voz “eredución” (v.11) que sustituimos por la voz correcta “erudición”, apoyados también en que el soneto XLI del que se conserva un testimonio más en los preliminares de la obra de Couto (1645), donde sí se da la palabra corregida.

⁹⁶ El color encendido y luciente, parecido al de la rosa encarnada (*Autoridades*, 1737:644,1). Este término es frecuentemente utilizado por Góngora; aparece en un soneto LXXXI (v.4): “mientras de rosicler tiñes la nieve” (1992:139), o en la dedicatoria al Conde de Niebla que da comienzo al *Polifemo* (v.4): “que es rosas la alba y rosicler el día” (2013:155).

⁹⁷ De nuevo parece que se trate de María Coutinho, la esposa de este, y la hermana del conde de la Vidigueira. Por sus cargos, el Conde tenía que viajar a las Islas Azores, y quizás este fue el motivo que inspiró estos sonetos.

XXXIII

Al conde de Castel Mellor⁹⁸, gobernador de las armas en la provincia de entre Duero y Miño.

Dejando tu escuadrón desecha y rota
del enemigo la compuesta hilera,
con voluntad seguiste verdadera
del primer Vasconcelos⁹⁹ la derrota.

Ilustraste el pendón que al viento azota, 5
del Miño caudaloso en la rivera,
aquel famoso Mendo¹⁰⁰ en otra esfera,
en los campos aquel de Aljubarrota.

Firmando de ambos reyes la justicia¹⁰¹
en el acero que regio la mano, 10
es la espada mejor, el mejor pliego.

⁹⁸ João Rodrigues de Vasconcelos (1593-1658), II conde de Castelo Melhor. De nuevo, como ocurre en los casos anteriores, Botello canta a miembros relacionados con la familia Vasco da Gama. La mujer del conde de la Vidigueira, doña Inés de Noronha era nieta por rama materna del I conde de Castelo Melhor, don Rui Mendes de Vasconcellos, a su vez, el hijo de este, que es el presente citado en el texto era hermano de doña Maria de Meneses e Vasconcellos (madre de Inés de Noronha), por lo que es el tío de la esposa del conde de la Vidigueira (Ramos Coelho, 1903:34).

⁹⁹ Posiblemente se refiere a Mem Rodríguez de Vasconcello (hacia 1340-?), que participó junto a su hermano Rui Mendes de Vasconcellos (hacia 1340-?), en la batalla de Aljubarrota (1385), y son ascendientes del presente Conde.

¹⁰⁰ Se explica en la nota anterior.

¹⁰¹ Alusión de nuevo a la famosa victoria de los portugueses en el Campo de San Jorge, cercano a Aljubarrota en el año de 1385.

Aquel en Portugal y tú en Galicia,
espanto aquel del bravo castellano,
asombro tú del sórdido gallego¹⁰².

¹⁰² Además de los intereses familiares, existían claras vinculaciones políticas entre este personaje histórico y la Restauración de la monarquía portuguesa. Según Martins Zuquete (1984,II:502-504), a quien traducimos, el Conde marchó a Brasil en 1638, cuando encontrándose en Cartagena de Indias, en tierras de la Corona de Castilla, intentó una revuelta con los fidalgos portugueses que allí se encontraban, y quiso devolver al Portugal recientemente restaurado los galeones que allí se encontraban. Esto le valió ser apresado por los españoles, junto con sus compañeros y ser torturado para confesar quiénes eran sus cómplices. Parece ser que nunca llegó a confesarlo, le fue permitido volver preso a Castilla y Juan IV, que estaba informado de su venida, negoció con unos corsarios holandeses que estos raptasen al Conde a bordo del navío español que lo conducía preso. Parece ser que tras estos peligros lo pudieron dejar a salvo. Ya en tierra portuguesa, Juan IV le premió nombrándole gobernador de armas de *Entre Douro e Minho*. Estuvo tres años y diez meses en Brasil desde 1649 y en 1657 en plena guerra de restauración volvió a ser nombrado gobernador de *Entre Douro e Minho* y murió en el ejercicio

XXXIV

*Al barón de Alvito*¹⁰³

Honrad Barón al hipogrifo alado
que bañado de espuma el freno lame
del vago viento, vencedor se llame
el alazán de ligereza armado.

Del bruto más veloz acuchillado 5
centellas mil el pedernal derrame,
suspire el pedernal, el viento brame,
vencido el uno, el otro castigado.

De nuevo enamorado la prenda cara,
el cielo hermoso de quien sois Atlante, 10
la estrella que adoráis más que el sol clara.

Compita con lo hermoso lo arrogante,
si espanta al mundo su belleza rara
vuestro heroico valor al mundo espante.

¹⁰³ Se refiere a Luíz Lobo da Silveira, I conde de Oriola y VII barón de Alvito. Martins Zuquete (1984, III:78) indica que sirvió en la Guerra de la Restauración. En octubre de 1643 fue propuesto para liberar una de las compañías de infantería que acompañaron a Juan IV en su viaje al Alentejo. Se casó con Eufrásia Luisa de Távora, hija del IV Conde de la Vidigueira. En realidad, se refiere a Eufrásia Maria de Távora (1609-1687), que como indica Barbosa Machado (1752, III:11), contrajo matrimonio el día 8 de septiembre de 1627. El soneto se inscribe dentro de la temática patriótica y apegada al bragancismo, sin embargo, vuelve Botello a hacer un guiño a los Gama y a las relaciones amorosas de los miembros de la familia, como se hizo en los sonetos XXXI y XXXII, en un caso análogo. El poeta insta al noble en el primer terceto a cuidar y agasajar a su amada: “la estrella que adoráis más que el sol clara” (v.10).

XXXV

*A Antonio Telles de Meneses, general de los galeones de la India*¹⁰⁴.

Cual suelen igualar, Christiano Alcides,
segundo en nombre, en obras sin segundo,
soberbia dicha con amor fecundo,
abrazados los olmos con las vides.

Con la felicidad la gloria mides, 5
sublime Antonio, que publica el mundo,
ceñido en ese piélago profundo
de mil tremendas espantosas lides.

Honrando los anales lusitanos
los pasos sigues de un heroico Gama, 10
las fatigas abrazas tan notorias.

Quedando con renombres soberanos,
vestido aquel de esclarecida fama,
ornado tú de célebres victorias.

¹⁰⁴ Antonio Teles de Meneses, I conde de Vila Pouca de Aguiar (h.1600-1657). Fue uno de los Conjurados en la revolución del 1 de diciembre de 1640. Hijo de Rui Teles de Meneses, Martins Zuquete (1984,III:518-9) indica que fue tres veces a la India, la última como gobernador y capitán-general, nombrado por Felipe IV, ejerció estas funciones desde el 24 de junio al 24 de septiembre de 1640. Después de ser sustituido en el gobierno de la India por su cuñado, el Virrey Conde de Aveiras, regreso a Portugal, según Zuquete en la fecha de 15-V-1641, don Juan IV lo hizo general de la Armada y del consejo de estado. En 1647 fue nombrado gobernador y capitán general de Brasil, prestó socorro a Angola, gobernó hasta 1652 y en su regreso a Portugal fue nombrado Alférez Mayor de Juan IV y virrey de la India pero no llegó a desempeñar estas funciones. Lo cita Antonio Moniz de Carvalho, quien tuvo amistad también con Miguel Botelho, en *Francia interesada con Portugal* (1644: 74): “La Real armada de Portugal, gobernada por el valerosissimo, y illustrissimo General Antonio Telles de Meneses”.

A don Francisco Mascareñas¹⁰⁶, preso en Madrid por intentar volver a Portugal

En ardientes fatigas abrasado,
Fénix gloriosamente renacido,
aun más que de la envidia perseguido
quedarás de la fama eternizado.

A lucientes esferas trasladado,
de eternos parabienes conducido,
en ambos universos repetido
tu nombre ocupará nicho dorado.

5

El valor que a los astros te levanta,
cercado de magníficos renombres,
el templo ilustrará de la memoria.

10

Faltando plumas para gloria tanta,
vivirás en las lenguas de los hombres,
dignos anales de tan alta gloria.

¹⁰⁵ El original tiene una errata en la numeración, por lo que pone XXXVII y de nuevo, en el siguiente, lo mismo, por lo que la numeración general de los sonetos no se ve alterada.

¹⁰⁶ Fue gobernador de Macau entre 1623 y 1626 y acudió junto con Botello en el primer viaje de Francisco da Gama. Botello da cuenta de la estima hacia este personaje varias veces en sus obras. De este modo, aparece en dos ocasiones en su *Filis*: “El Mascareñas que de Marte ocupa/ la egregia silla, que labore ordena/ el horrendo cañón, manda que escupa/ rayos el bronce, que a la tierra atruena./ Saltando en el conués de la chalupa,/ alborotando el mar que el remo enfrena, / rompiendo en breve instante espacio largo,/ subo al navío que tenía a cargo.” (*Filis*, II, estrofa LVIII) y: “La baranda del leño presumido/ ocupa el invencible Mascareñas,/ puesto el sentido en huestes enemigas,/ todo entregado a bélicas fatigas.” (*Filis*, IV, estrofa I).

XXXVII

*A Esteban de Brito Freire de Silveira peleando con los holandeses en el mar de Brasil
adonde le hirieron en un muslo.*

Si del valor mereces la tñara
en el naval conflicto más sangriento,
no tema de la Parca el vencimiento,
la vida corporal, la vida cara.

Si pudo acometer con fuerza rara, 5
famoso Esteban, tu bizarro aliento,
arrojando centellas ciento a ciento,
no se atrevió la muerte cara a cara.

Con bravo empeño y con rigor terrible
pudo asaltarte, pero no vencerte, 10
herirte pudo pero no asombrarte;

quedando ella cobarde, tú invencible,
ella en el tribunal, helada muerte,
tú en la palestra, sanguinoso Marte.

XXXVIII

Al lastimoso suceso del mismo Esteban de Brito que murió peleando con las olas.

Gallardo joven, que al tender las alas,
bandera que en los astros enarbolas,
del valor los quilates acrisolas
en la fatiga ardiente que señalas.

Volaste ufano a las impíreas salas,
después que con el mar luchaste a solas
pudieron acabar soberbias olas
lo que empezaron arrogantes balas.

5

De tu valor la parca temerosa
hizo los elementos empañarse¹⁰⁷,
bramar los mares y luchar los vientos.

10

Vengóse al fin la muerte rigurosa
habiendo menester para vengarse,
llamar en su favor los elementos.

¹⁰⁷ En esta imagen se sugiere que hasta las propias parcas temen la valentía de Esteban de Brito. Es un poema de índole funeral y elegíaco y que guarda continuidad con el anterior. Camacho Guizado expone que la presencia de la muerte se ve contrarrestada en los poetas del siglo de Oro con la idea de fama póstuma, que resurge con más fuerza de la etapa renacentista. No solo constituye una ambición que completa y da sentido a la vida, sino que se convierte, más intensamente que nunca en una defensa ante la muerte, en una resistencia ante la nada (1969: 169-171).

XXXIX

A la historia de la India¹⁰⁸ que en Madrid había de imprimir Manuel de Faria y Sousa, gran sujeto en prosa y verso.

La fama con aplauso repetido,
Tulio español, Homero lusitano,
publica vuestro nombre soberano
en las minas de mármol esculpido.

Con causa pues, Faria esclarecido, 5
si bien de su dolor quejoso en vano,
enternecido del cincel lozano
suele el mármol gemir enternecido.

En el cóncavo puesto de la luna,
del primer nido despertad la llama, 10
venciendo el postrer vuelo a la fortuna.

Quien vive en los anales de la fama
bien es que ilustre la primera cuna,
no es bien que tema la postrera cama.

¹⁰⁸ Como ya se ha aclarado varias veces, Manuel de Faria y Sousa, había apoyado ya varias de las obras de Botello, o bien con poemas en los preliminares de sus obras (1621,1622), o bien con la aprobación de su *Filis* (1641). Quizás en correspondencia, se refiere a los tres tomos de *Asia portuguesa* que fueron publicados tras la muerte del autor en Lisboa (1666, 1674 y 1675). Botello debía de conocer esta gran empresa que no vería la luz hasta más adelante.

*A las rimas que el mismo Manuel de Faria determinaba imprimir.*¹⁰⁹

Esta copia del abril¹¹⁰,
esta olorosa armonía
adonde esparce Faria
mil dulzuras, glorias mil,
es un tesoro gentil 5
tan peregrino a los ojos
que tributa por despojos,
entre esplendores opimos,
los diamantes a racimos
y las perlas a manojos. 10

¹⁰⁹ Se trata de una décima dedicada al mismo Manuel de Faria. En la edición original, tal y como reproducimos, no aparece numerada, lo cual tiene coherencia para no romper el orden de la numeración de los sonetos. Respetamos la ordenación del poema, pero rompe la simetría del libro en cuanto a la ordenación por tipos de composición.

¹¹⁰ Es muy posible que Botello se refiera a los volúmenes de su *Fuente de Aganipe* o *Rimas varias*, que empezaron a publicarse a partir de 1644. Parece que no debe referirse a una obra antigua, como son las *Divinas y Humanas Flores* (1624).

XLI

A la década que escribió Diego de Couto¹¹¹, cronista de la India del primer gobierno del Conde Almirante.

Livio español de aquel virrey florido,
por quien el corazón suspira en vano,
de aquel bisnieto del Jasón cristiano,
en ambos universos aplaudido.

Del cielo en el papel esclarecido
firmado habemos, docto lusitano,
de sus progresos tú lo soberano,
de mis finezas yo lo enternecido.

Yo las saudades del heroico Gama,
y tú el gobierno con destreza suma
en quien la erudición néctar derrama,

Yo ronco, tú apacible, siendo en suma,
ostentación tu pluma de su fama,
testigo de mis lágrimas mi pluma.

¹¹¹ Diego de Couto (1542-1616) continuó la labor de las *Décadas* de João de Barros. Sin embargo, Botello lo nombra aquí en relación con la publicación de los *Cinco livros da decada doze* de Diego de Couto (París, 1645). De hecho, este soneto es el único poema preliminar que se coloca al frente de dicha edición. Una vez más, no es tan importante el elogio a Couto como la propaganda del libro en el que se narran los hechos de Francisco da Gama IV en su primer viaje a la India. Botello realiza aquí un paralelismo entre la función que ha tenido Couto como historiador en un momento puntual de los sucesos de esta familia, y el papel de poeta que desempeña.

XLI

Ausencia fiera que con tantos daños
tratas huma vontade compassiva,
siendo la pena que me abrasa esquivia
admiração de propios e de estranhos.

Viviendo en la esperanza de tres años
i á não tenho esperança con que viva,
de qué sirve mostrar con furia altiva
a tão profundo amor males tamanhos.

5

Qué importa que tu horror el paso allane
a tão grande pesar, pois ja não espero
ningún favor del hado deshumano.

10

*A quem não espera bem não ha mal que dane*¹¹²,
como lo dijo el español Homero
o brando e doce lasso castelhano.

¹¹² Este verso está tomado de la *Égloga* II de Garcilaso de la Vega (v.776): “que a quien no espera bien, no hay mal que dañe” (2010:172).

ELEGÍA PRIMERA

En esta soledad que se acredita,
blando testigo de una pena fiera,
en la memoria de un ausente escrita,
un desdichado que la muerte espera,
quiere el ausencia que muriendo escriba, 5
mas no permite que escribiendo muera.
Rubricando de amor la pena esquiva,
lleno de amor y falto de paciencia,
quiere el ausencia que escribiendo viva,
que escriba sin morir, quiere el ausencia 10
dale para escribir licencia a un triste,
mas no le da para morir licencia.
Dueño del corazón, que un tiempo fuiste
regalo del amor que idolatrabas,
de aquel amor que en mis entrañas viste, 15
del que en un tiempo cuando el campo honrabas,
siguiendo tu belleza soberana
iba abrazando aquello que pisabas,
abrazando mi amor con alma ufana
los despojos del campo deleitoso, 20
cerca del Tajo¹¹³ en soledad lozana,
el campo que pisabas venturoso¹¹⁴,
aquel que de improviso florecía,
pisado apenas del coturno hermoso.

¹¹³ Este verso remite directamente a los versos de la *Égloga* III de Garcilaso (vv. 57-58): “Cerca del Tajo en soledad amena/ de verdes sauces hay una espesura” (2010:211). Lejos de una búsqueda lejana del entono bucólico, ambos se refieren un espacio mediato, el río Tajo.

¹¹⁴ Esta imagen la encontramos ya en el soneto CLXV de Petrarca (vv.1-4): “Come’l candido pie” per l’erba fresca/ i dolci passi honestamente move,/ virtù che’ntorno i fiori apra et rinove,/ de le tenere piante sue par ch’esca.”, y en Góngora (vv. 51-54): “y el mismo monte se agravia/ de que tus pies no lo pisen,/ por el rastro que dejaban/ de rosas y de jazmines” (1998:287-288). Remitimos al trabajo de Peña Álvarez (2010) que trata ampliamente este tema.

Aonia¹¹⁵, dulce amor del alma mía,
 por quien suspiro en estas soledades,
 donde la confusión mis pasos guía;
 escucha de mi alma las verdades
 en esta carta revestida y llena,
 aún más que de renglones, de saudades. 30

Desde que el alba cándida y serena
 amanece gentil, despierta hermosa,
 bañada de clavel y de azucena,
 desde que el claro sol duerme y reposa
 en túbulo de vidros transparentes, 35
 hasta que asoma en tálamo de rosa,
 vueltos mis ojos líquidas corrientes,
 lo que a memorias debo enardecidas,
 pagando estoy en caudalosas fuentes.

Las esperanzas tengo consumidas, 40
 sin que aproveche el bálsamo süave,
 que no sanan del alma las heridas.
 Grave pena de amor, tormento grave;
 ¿que se apure de un triste la paciencia?,
 ¿que no sepa esperar quien amar sabe? 45

Mas, ¡ay!, que también tú sin resistencia
 padecerás de ausencia lastimada
 lo que sintiendo estoy muerto de ausencia.
 Aun cuando más, ¡oh, prenda deseada!,
 con amor de tu casa peregrino, 50
 estés en sus labores ocupada¹¹⁶.

¹¹⁵ Destinataria de los versos del poeta. Nombre ficticio tomado de Aonia o Beocia, lugar en el que se encontraba el Monte Helicón y la fuente Hipocrena, ambos lugares dedicados a las Musas. Aonia es un nombre íntimamente unido a la tradición camonianiana, puesto que fue utilizado por Camoens en la *Égloga* I. Considerado por la crítica como una elegía, el “Monólogo de Aonia” es una composición en la que la princesa doña Juana, hija de Carlos V, llora la muerte de su marido, el Príncipe don Juan, hijo del Rey de Portugal (1981:355). El nombre de Aonia aparece de igual modo anteriormente, en el soneto XIII de Botello.

¹¹⁶ Desde aquí hasta el v. 84, tiene lugar una evocación de la amada a la que se relaciona con la costura. Tiene este fragmento cierto afán de verosimilitud, alejado del idealismo pastoril garcilasiano de la *Égloga* III en el que ninfas tejían varias historias mitológicas. Aquí se habla de una “casa” asociada a las “labores”.

Aun cuando estés con ese cristalino,
 de tus manos espléndido tesoro,
 acreditando el venturoso lino,
 aun cuando hilares con rumor sonoro, 55
 pareciendo algodón en leve caña,
 aljófár¹¹⁷ oriental en rueca de oro,
 pensando en el dolor que me acompaña;
 qué de veces absorta culparías
 la posesión de pena tan extraña, 60
 cuántas caer el uso dejarías,
 quizá que adivinando querellosa
 las siempre lamentables quejas mías.
 Cuántas en almohada venturosa
 lloverían tus ojos perlas netas, 65
 dejando la fatiga luminosa
 elegantes las obras y discretas,
 el menudo pespunte regalado,
 galantes las vainillas¹¹⁸ y perfetas,
 el nevado cambray¹¹⁹ acreditado, 70
 si bien reconociendo la mejora
 del blanco aljófár, el cambray nevado.
 Quedando con el llanto que atesora,
 cual acostumbra el campo enriquecido
 del cándido rocío del aurora, 75
 asegurando con mejor partido
 que la gala mejor que en él campea,
 del almohada el más galán vestido.
 Quedando aljofarada la librea,
 quedando saludables los despojos, 80

¹¹⁷ Covarrubias expone que aljófár es “la perla menudita” así como al conjunto de perlas del que las costureras “se sirven de ellas para bordar y recamar vestidos y guarniciones, ornamentos, colgaduras, y otras cosas” (2003:91).

¹¹⁸ *Autoridades* (1730:411,2) remite a “vainilla”, que “entre las costureras significa aquellos menudos y sutiles deshilados, que se hacen a la orilla junto a los dobladillos”.

¹¹⁹ “Cierta tela de lienzo mui delgada y fina, que sirve para hacer sobrepellices, pañuelos, corbatas, puños y otras cosas” (*Autoridades*, 1729:89,2).

y quedando lozana la tarea,
 qué de veces pensando en mis enojos
 dejarías a un tiempo en dolor tanto
 cayer la aguja y llorar los ojos.
 Quedando el corazón lleno de espanto, 85
 el llanto alegre, el dueño pensativo,
 lloroso el dueño, y risueño el llanto¹²⁰,
 por donde he de mostrar el daño esquivo,
 que siento del ausencia atormentado,
 viviendo en tanto afán, si acaso vivo, 90
 cual acostumbra con semblante airado,
 envuelta en ira, bárbara corriente,
 la hermosura talar que ostenta el prado;
 talar amenazando juntamente
 los arcos de la selva dolorida, 95
 para tan alto mar, pequeña puente¹²¹,
 quedando juntamente destruida
 la singular república elegante
 de aromáticas flores construida.
 Y como suele el rayo fulminante 100
 descomponer el más bizarro leño,
 en campo de cristal, selva inconstante¹²²,
 siendo el árbol mayor, muro pequeño,
 débil opuesto al rayo furibundo,
 breve flor, caña humilde y corto empeño¹²³, 105
 cuando con ardimiento sin segundo,
 los estrellados cóncavos¹²⁴ pervierte,

¹²⁰ Estructura bimembre y paralela con quiasmo que conceptualiza el estado de los distintos elementos.

¹²¹ Adviértase que en su perspectiva diacrónica fue y es una palabra de género ambiguo.

¹²² Aparece en Góngora en *Soledad* I (v.403-4): “Piloto hoy la cudicia, no de errantes/ árboles, mas de selvas inconstantes” (1994:279).

¹²³ Esta estructura casi similar aparece en el *Polifemo* (v.350): “breve flor, hierba humilde y tierra poca” (2013:169)

¹²⁴ Era usual en la época utilizar el cultismo *cóncavo* para referirse al cielo, pero la construcción “estrellados cóncavos” la encontramos en este sentido en la rima III de Lupercio Leonardo de Argensola (vv.3-4): “mezclar sus olas, y apagar la lumbre/ del cóncavo estrellado” (1972:39), y en Villegas: “el hombro que con fuerte valentía/ ha de oprimir el cóncavo estrellado” (*Traducción de Boecio*, 1774:195).

ciega el sol, turba el mar, confunde el mundo¹²⁵.

Tal la nave de amor con ansia fuerte,
del ausencia cruel siente el desmayo, 110
así el jardín en lástima convierte.

Tal acostumbra con horrendo ensayo,
llama voraz, ribera escandalosa,
anegar y encender corriente y rayo.
Cómo diré con ansia querellosa 115

lo que llego a sentir, cuando a ver llego
lo que espanta mi pena rigurosa.
Abrasado de amor, rendido y ciego,
puesto a la sombra desta planta verde,
corta defensa para tanto fuego, 120
quiere el ausencia que del mal se acuerde,
quien el perdido bien cobrar no espera;
que no se olvida el mal si el bien se pierde.

¡Oh, quién agora declarar pudiera
aquel dolor que padeciendo estaba, 125
flechando el nuevo sol la luz primera,
cuando la nueva luz con que asomaba,
en el jardín del cielo esclarecido,

por entre nubes de hojas divisaba
lo que hablaba quejoso, perseguido, 130
lo que obligaba ausente, querelloso,
y lo que hacía amante, enternecido.

Obligaba a sentir el bosque umbroso,
hacía enternecer los horizontes,
tristes aquellos y éste lastimoso, 135
los despeñados de cristal Faetontes¹²⁶
pasmarse de las montañas en la cumbre,

¹²⁵ Casi idéntico trimembre utilizado en *La Filis* (II, estrofa XC), pues solo adultera la última que la cambia por un cultismo: “Poblando la región del aire vano/ el adusto vapor, el humor horrendo,/ cual rayo infando, que la tierra sorbe,/ turba el mar, ciega el sol, confunde el orbe”.

¹²⁶ Faetonte, hijo del sol (Grimal, 2008:191), en algunas ocasiones se utiliza en la tradición lírica como personificación del astro rey, pero en este caso, su uso plural indica que se trata de una metáfora referida a los arroyos.

gemir las fieras y temblar los montes,
 desmayada quedar la eterna lumbre,
 estremecer la pesadumbre inmensa, 140
 titubear la inmensa pesadumbre.
 Escucha lo que hablaba en recompensa,
 sin esperar en daños tan terribles
 la vida alivio, ni el amor defensa.
 Montes de Cataluña¹²⁷, inaccesibles 145
 atalayas del piélago inconstante,
 árbitros de las nubes¹²⁸ invencibles,
 el oficio ejerce del bravo Atlante¹²⁹,
 que si robustas sois altas montañas
 en quien estriba el cielo de diamante, 150
 no penséis que por duras sois extrañas,
 aunque vuestras entrañas son de acero,
 más duras son de ausencia las entrañas.
 Si es aquesto verdad, si ausente muero,
 júzguelo el campo que sentirlo sabe, 155
 enternecido de mi agravio fiero .
 sea testigo de mi pena grave
 el frondoso docel que al campo asiste,
 trémulo amparo del jardín süave.
 Este laurel que al Aquilón¹³⁰ resiste, 160
 este que gime cuando altivo lucha,
 luchando ufano y gimiendo triste.
 Aquel arroyo que mi pena escucha,
 compadecido y triste juntamente,

¹²⁷ Una referencia más a los entornos del lugar de composición de la rima.

¹²⁸ Góngora en el *Polifemo* (v. 345): “Árbitro de montañas y ribera” (2013:169).

¹²⁹ Gigante de la Mitología, hermano de Menecio, Prometeo y Epimeteo que fue condenado a llevar sobre sus hombros la bóveda del cielo. Metáfora referida a las montañas de Cataluña, por las que tuvo que pasar Botello en su camino hacia París.

¹³⁰ Siguiendo la mitología romana, Aquilón era un viento septentrional que procedía del Norte. Mexía en su *Silva de varia lección*, explica a este respecto que existían cuatro vientos, ya que “Homero ni los que le precedieron, según Plinio y Aulo gelio e aun Virgilio, tratando la materia de los vientos, afirma no hallaron ni señalaron más de cuatro, y éstos según que venían y ventaban de una de las cuatro partes del mundo; conviene a saber: el oriente y el poniente, el septentrion o aquilón y el mediodía” (2003:919).

con mucho amor y con tristeza mucha. 165
 Llena de compasión aquella fuente,
 que también lastimosa se adelanta,
 que piadosa también lástimas siente.
 A todos mi dolor mueve y quebranta,
 midiendo la piedad con la extrañeza, 170
 tanta piedad, con extrañeza tanta.
 Al paso que exageran mi tristeza,
 admiran que el dolor no me acabase,
 viendo que me ausenté de tu belleza.
 ¿Es posible, bien mío, que dejase 175
 de tus divinos ojos la luz clara,
 que de tus bellos ojos me ausentase?
 ¡Oh, quién agora en ellos se abrasara!
 ¡Oh, quién pudiera arder!, ¡Oh, quién ardiera!
 Aunque el gusto de verlos me matara, 180
 si muriera de amor, también pudiera
 el gusto de morir resucitarme,
 resucitara al fin, si al fin muriera.
 Si por dejarlos llegan a culparme,
 un cuerpo en las dos almas vive unido, 185
 también pueden culparme por dejarme;
 que pues yo soy, mas, ¡ay!, que el pecho herido
 del puro amor con que imagino en ellos,
 estorba el peso al labio enternecido,
 quedando ausente de tus ojos bellos, 190
 llegando la memoria a contemplarlos,
 sin alcanzar el bien de poseellos,
 quedando el pensamiento de adorallos,
 de apetecellos el merecimiento,
 sin poseer la dicha de alcanzallos; 195
 que, si tal bien alcanza el pensamiento,
 tanto esplendor ilustra la memoria.

Si para los dichosos hay contento,
también para los tristes hubo gloria¹³¹.

¹³¹ Estos versos son un guiño a la *Égloga* I de Camoens, prueba inequívoca de que manejaba entre sus lecturas las de este autor, como evidencian las referencias a Aonia y la similitud de estos últimos versos con los que utiliza Camoens para cerrar de igual modo su canto de Aonia (vv. 438-9): “que, á pesar de los hados enojosos,/ también para los tristes hubo muerte” (1992:356). También Villamediana utilizó esta referencia: “mas, porque en todo no les falte suerte,/ también para los tristes hubo muerte”, como referencia Rozas (1963: 105-7).

ELEGÍA SEGUNDA

Alma por quien suspira el alma mía,
renovando la grávida querella,
alternando la plácida porfía.
Estrella singular y rosa bella,
del cielo portugués luciente rosa, 5
del ameno jardín fragante estrella.
Mira el castigo de una fe piadosa,
juzga el tormento que a sentir me obligo,
honra de amor la pena lastimosa.
Verás piadosa el mayor castigo, 10
juzgarás triste el mayor tormento,
la mayor pena honrarás testigo,
por la posta¹³² veloz del pensamiento
con la sangre del pecho, en quien milita,
casi desbaratado, el sufrimiento. 15
Con el cañón que de sus alas quita
el niño flechador ardiendo en fuego,
nueva Fénix¹³³ que al mundo resucita.
Ronco de suspirar, de llorar ciego,
oye piadosa lo que un triste escribe, 20
del corazón en el ardiente pliego.
El que te envía con piedad recibe
océano de lágrimas que llora,
aquí, donde el abril reinando vive.
En esta amenidad donde atesora 25

¹³² *Autoridades* (1737:337,1), “bala pequeña de plomo, algo mayor que los perdigones, que sirve de munición para cargar las armas de fuego”.

¹³³ Arellano (1999:97) da la definición de fénix como ave fabulosa que batía sus alas al sol hasta encenderse y renacer de sus cenizas, símbolo de “la resurrección, de todo lo único y excelente”. Es frecuente aprovechamiento del mito del fénix en la poesía amorosa de raigambre petrarquista, donde la amada es única como el ave y el amante se convierte en un fénix renaciendo en las llamas de su pasión. Nider (2002:165) explica que “El fénix aparece citado frecuentemente junto con otros mitos o tópicos ígneos (Ícaro, la salamandra, la mariposa que muere por acercarse demasiado a la llamas)”.

la soberana copia de Amaltea¹³⁴
 en este campo de Neptuno y Flora¹³⁵.
 Cual simple mariposa que rodea
 la llama que apetece vigilante,
 la que con tanto afecto galantea, 30
 abrasada murió, viviendo amante,
 siendo el breve cañón¹³⁶ trabuco fuerte
 y la llama voraz bala arrogante,
 idolatrando desta misma suerte,
 buscando el pensamiento la ventura, 35
 debida a tanto amor halla la muerte.
 Así, lisonjeando tu hermosura,
 el impulso siguiendo de su estrella,
 desmaya en esa luz ardiente y pura,
 y pensando que, al fin, Aonia bella, 40
 quedo abrasado en esa luz divina,
 mereciendo quedar honrado en ella,
 no se puede pensar ni se imagina
 cuánto llego a sentir, cuánto me altera
 del pensamiento, la fatal ruína. 45
 Sin alma quedo, quedo de manera
 que, procurando hablar, hablar no puedo,
 viendo el rigor de mi desdicha fiera;
 si alguna vez escribo con el dedo
 en el polvo del Ebro transparente, 50
 de la manera que sin alma quedo,
 si las memorias pinto de un ausente,
 tan mal escritas como bien sentidas,

¹³⁴ Amaltea es el nombre de la nodriza que amamantó a Zeus cuando era niño y lo crió en secreto para sustraerlo a la búsqueda de Crono, que quería devorarlo. Para los antiguos, puede ser la cabra que dio su leche al niño o en su versión más corriente, y la que coincide con el contexto de este pasaje, una ninfa (Grimal, 2008:24).

¹³⁵ Neptuno representa lo marino y Flora lo terrenal, conformando el eje espacial donde los dos elementos se aúnan, presentando de este modo el *locus ubi* donde se encuentra la amada.

¹³⁶ Indicamos que en la edición princeps aparece “canon” pero en el mismo folio de esta elegía aparece cañón (v.16), lo que nos indica que en este caso, y por su sentido contextual, se trata de una errata.

que mal se escribe lo que bien se siente,
 quedando las razones esparcidas 55
 en el polvo sutil del cristal frío
 y del eco las quejas repetidas,
 suspenso el viento en el tormento mío,
 y pensativo el río en mi tormento,
 contra mí se conjuran viento y río. 60
 En un momento breve, en un momento,
 suele el río llevar lo mal escrito,
 y lo bien suspirado lleva el viento.
 Sintiendo quedo el mal, mas no permito
 que lo publique la memoria mía; 65
 que no puede contarse lo infinito.
 Recuérdome del día, ¡ay, dulce día!¹³⁷
 cuando dejamos la ciudad confusa,
 cuando volviste al campo su alegría.
 En este paso he menester mi musa, 70
 que sí excusa para las ajenas,
 para contar tus glorias, no se excusa.
 En parabienes convertió las penas,
 mirando el prado tu beldad lozana,
 aplausos te ofrecía a manos llenas, 75
 haciendo tu hermosura soberana
 vistoso alarde de la bizarría.
 Parecías divina siendo humana,
 parecías la diosa que rendía
 más con los ojos que con el aljaba¹³⁸, 80
 la que de su esplendor alarde hacía,
 la diosa que los montes fatigaba,

¹³⁷ Comienza aquí un recuerdo del poeta que se retira de la ciudad al campo en compañía de la amada. No es la única vez que ocurre esto, pues en la canción I, pero en tercera persona, y refiriendo un amor puramente conyugal se nos describe el retiro en la naturaleza de una forma (no en este caso) cercana a la de Boscán en su *Epístola a Hurtado de Mendoza*.

¹³⁸ *Autoridades* (1726:217,2) define *aljaba* como la caja donde se llevaban las flechas por lo que Botello en este caso compara la figura de Diana, a la que frecuentemente se representa con una túnica hasta las rodillas y una aljaba llena de espadas, con su amada.

abrasada de amor aquella, aquella,
 a quien Endimión¹³⁹ idolatraba,
 la que de Amor sintiendo la querella 85
 tantas veces bajó del cielo al suelo;
 la madre del rocío clara y bella¹⁴⁰.
 Siendo de la de Amor propio modelo
 parecías divina citarea¹⁴¹:
 Venus en Chipre y Lucina¹⁴² en Delo. 90
 Parecías aquella que se emplea
 en granjear del dueño más lozano
 la piedad que con lágrimas granjea,
 la hija singular del Océano¹⁴³,
 la que pisa crepúsculos mejores 95
 en el jardín del cielo soberano.
 Aquella cuyos cándidos amores
 por dejar al salir ondas de espuma
 reciben al entrar mares de flores.
 Siendo de un claro sol la cifra y suma 100
 parecías de un piélagos luciente
 la perfección y la belleza suma.
 El alma te ofrecía nuevamente,
 cuando la verde hierba que pisabas
 volvías esmeralda transparente, 105
 y cuando blandamente encaminabas
 el breve pie por la menuda arena,
 de nuevo los sentidos me robabas,
 quedaba el alma de sentido ajena;
 vuelta en amor la selva vigilante 110

¹³⁹ Endimión, al que se le representa como un bello y joven pastor, permanece íntimamente ligado por sus amores a Selene, sobrenombre de Diana, a la que se dice dio cincuenta hijas (Grimal, 2008:155).

¹⁴⁰ Se refiere a Eos, la personificación de la Aurora (*op. cit.*:161).

¹⁴¹ Venus fue llevada primero a Citerea (*op. cit.*:11), por lo que comúnmente se la conoce como Citerea, como ha mencionado Botello anteriormente, y no Citarea como en este caso.

¹⁴² Diana, que había nacido en Delo, recibe también este sobrenombre en la tradición mitológica.

¹⁴³ Sobre el nacimiento de Venus se transmiten dos tradiciones diferentes: una que la considera hija de Zeus, y la otra, hija de Urano, cuyos órganos sexuales, cortados por Crono, cayeron al mar y engendraron a la diosa, la “mujer nacida de las olas” (*op. cit.*).

y la espesura de memorias llena.
 Las verdes plantas del jardín fragante
 aprendían a ser humilde muro,
 enseñadas a ser muro arrogante.
 El sonoro cristal, el cristal puro, 115
 ya no sabía con el manso viento
 correr ufano ni luchar seguro.
 Olvidando las aves el contento
 a mirar la beldad que el campo alaba
 bajaban diez a diez y ciento a ciento. 120
 El vago viento sin correr quedaba,
 besando los gustosos eslabones
 que la mayor beldad echando estaba.
 Abiertos de las rosas los botones,
 con espíritu nuevo cada una, 125
 parece que abrazaba las prisiones,
 agradeciendo todas tu fortuna.
 Parece que decían: “No daremos
 nuestra prisión por libertad ninguna”.
 Que vencía los ámbares supremos, 130
 bañada de fragancia caudalosa,
 de tu felicidad haciendo extremos.
 Puesta la mano en la mejilla hermosa,
 a la sombra de un fresno te sentaste,
 dejando la de un pino querellosa. 135
 Siendo la nieve del jazmín engaste,
 dispensando el amor que ardía en ellas,
 con el jazmín la nieve desposaste;
 por no ver en prisión las flores bellas,
 de animado cristal en blando lecho, 140
 cerraste de tus ojos las estrellas.
 No más, musa, no más, que siento el pecho
 enternecido con memorias tales,
 el corazón en lágrimas deshecho,

dando los dos clarísimas señales; 145
que la memoria de pasados bienes,
suele fortalecer presentes males.
Suframos de Fortuna los desdenes,
olvidando del tiempo la porfía
y dando al desengaño parabienes. 150
Atajemos de amor la queja pía,
baste lo referido en el presente;
dejemos lo demás para otro día.
Y tú, dueño gentil de un triste ausente,
después que vieres el ardiente pliego; 155
aplica al corazón el pliego ardiente.
Abrazados los dos derramen luego
de dos almas la llama penetrante,
broten los dos espíritus de fuego¹⁴⁴.
Tan estrecha lealtad al mundo espante, 160
llegando a ser depósito sereno
del amante papel, el pecho amante.
Honroso archivo, el gustoso seno,
vertiendo néctar puro y regalado,
lleno de amor y de blandura lleno, 165
si tanto bien merece un desdichado.

¹⁴⁴ Evocación similar a la fusión amorosa de dos cuerpos, que en este caso refiere la unión entre el corazón de la amada y el papel en el que está escrita la elegía, instando a que la poesía se traslade a lo más hondo del pecho, donde habita el corazón de la amada, y se fundan, al igual que los cuerpos de los amantes se unen para en uno solo.

ELEGÍA TERCERA

Hermoso dueño de mi triste vida,
a quien ofrece culto reverente,
aún más que lastimada, agradecida.
Mil años ha, que habiendo solamente
ocho meses, seis días y diez horas 5
que muero por sentir que vivo ausente.
Lo mismo sentirás si ausente adoras;
verás que son los meses siglos largos
y dilatados lustros las auroras.
Verás los daños con más ojos que Argos¹⁴⁵, 10
con más oídos que en el cielo estrellas,
los desengaños sentirás amargos.
Mil años ha que culpan mis querellas
el destino del hado riguroso,
este fatal y plácidas aquellas, 15
que comunico al campo lastimoso
la ingratitud, que en ansia se convierte,
pisando su esplendor con pie dudoso,
sin permitir la rigurosa suerte
que pueda asegurarle en el estribo, 20
por no alcanzar el bien de poseerte.
Tres pliegos¹⁴⁶ son con el que agora escribo
después que vivo ausente de tu gloria,
después que en tanto afán muriendo vivo.
Comienzo a proseguir la dulce historia 25
de las postreras líneas del segundo,
refrescando con ellas la memoria.
Dejaste la ciudad, gloria del mundo,
hermoso serafín que ardía en ella,

¹⁴⁵ Esta referencia a Argos para indicar la agudeza de los sentidos, y en concreto de la vista, en relación con una situación amorosa la encontramos ya en su *Fábula de Píramo y Tisbe* (v.88).

¹⁴⁶ Botello hace notar la correspondencia unitaria de las tres elegías. De una forma bastante verosímil nos indica incluso el espacio de escritura que ocupa en cada una de ellas.

abrasado en amor raro y profundo, 30
 saliste al fin de la ciudad más bella.
 En la florida escuela jubilaste,
 aurora del jardín, del campo estrella.
 A la sombra de un árbol te sentaste,
 la gloria fuiste del jardín lozano, 35
 jurisdicciones fértiles honraste,
 procuraste regalo soberano,
 consiguiendo quietud maravillosa
 de rostro celestial divina mano.
 Dejaste lisonjear la mano hermosa, 40
 asegurando con igual partido
 en lecho de jazmín, cielo de rosa.
 Rendiste al sueño el principal sentido,
 ¿quién pudo ver el sol puesto a la sombra?
 ¿quién ha visto de día el sol dormido? 45
 Arrogante quedó la verde alfombra,
 el peso sustentando luminoso,
 la belleza mayor que al mundo asombra.
 Mirando tu beldad, el bosque umbroso
 no se atrevía, de afición turbado, 50
 el júbilo mostrar afectuoso.
 Pensativo quedó viendo el cuidado
 con que todos el sueño te guardaban,
 mal recibido, pero bien guardado.
 Imitar el silencio procuraban 55
 sin retozar las flores más süaves,
 las tiernas plantas sin luchar quedaban,
 paraban sin cantar las dulces aves,
 detenido el cristal suspenso y ledo,
 enseñaba a callar con muestras graves. 60
 Sabía enmudecer el viento quedo,
 cada cual el silencio parecía,
 poniendo todos en la boca el dedo.

Muerto el temor a cada cual tenía,
 pasando del temor de despertarte, 65
 plaza de posesión, la profecía.
 Desta suerte pudían contemplarte;
 así, los honoríficos blasones
 llegaban obligados a pagarte,
 y viendo repetir las turbaciones, 70
 muertos de amor, y de temor heridos,
 apenas referí tales razones:
 "Divinos ojos¹⁴⁷, luz de mis sentidos,
 adorno celestial de un cielo breve,
 ¿qué haréis despiertos, si matáis dormidos?" 75
 Procurando llegar, con paso leve,
 a poseer el bien de un dulce acuerdo,
 ese cuello a ceñir de alpina nieve,
 perdiendo la ocasión el gusto pierdo.
 Si el abrazarte fuera recordarte, 80
 lo que amante emprendí, recelé cuerdo,
 recelé que a la dicha de abrazarte
 igualasen los grávidos enojos,
 causados del dolor de despertarte¹⁴⁸.
 Alegando del campo los despojos, 85
 despertaron luceros de la tierra,
 desafiando al sol, tus bellos ojos
 amanecieron publicando guerra,
 la puerta abriendo con dorada llave
 al contento mayor que el campo ensierra. 90
 Sólo esa mano de jazmín suave,
 si antes ufana con el grave peso,
 quedó quejosa sin el peso grave.

¹⁴⁷ Botello conoce bien a los autores españoles del siglo XVI, en este caso hay reminiscencias del madrigal de Cetina "Ojos claros, serenos", así como de algunas composiciones del mismo autor como en el soneto: "Ojos, rayos del sol, luces del cielo,/ que con un volver manso y piadoso,/ en el trance más fuerte y peligroso/ me solíades dar mayor consuelo"(2014:311).

¹⁴⁸ En este caso no es el poeta el que sueña con la dama inalcanzable, sino que emprende sin reparo, o no mucho al menos, la misión de abrazarla, puesto que al final consigue desvelarla y provocar su enfado.

Preso de amores, de saudades preso,
 como puede mostrar mi triste elegía, 95
 gustoso bien en fúnebre suceso,
 despertaron al fin con pompa egregia¹⁴⁹,
 quedando mi afición libre del fuego,
 como el laurel¹⁵⁰ que el cielo privilegia.
 Ciego llegué, mas tan rendido llego, 100
 que me alumbró su luz ardiente y pura,
 más por rendido que por verme ciego.
 Surcando el alto mar de tu hermosura,
 la nave de mi amor, de amores muerto,
 de tu piedad el puerto me asegura. 105
 En breve tiempo con felice acierto,
 siendo farol tus luces peregrinas,
 en sus tranquilidades tomé puerto.
 De tu hermosura descubrí las minas,
 ya ciñendo ese cuello de alabastro, 110
 ya besando esas manos cristalinas.
 Siguiendo agora sanguinoso rastro,
 el orden guardo del cristiano Alcides¹⁵¹,
 lustre de Aveiro¹⁵², y gloria de Alencaastro¹⁵³,
 del que abrazando está Mavortes¹⁵⁴ lides, 115

¹⁴⁹ Insigne, escogido, respetable, noble y principal (*Autoridades*, 1732:372,1).

¹⁵⁰ Existía la creencia, a partir de historia mitológica de Apolo y Dafne, de que el laurel como árbol sagrado, no podía ser tocado por el fuego, entre otros por el rayo. Algunos autores del XVII, como Miguel Colodrero de Villalobos en sus *Varias rimas* (Córdoba, 1629) dedica una composición a un laurel que es tocado por el rayo: "Moralizando la ruina de un laurel, por un rayo" (1629:170) en el que un rayo cae sobre un laurel destruyéndolo. Sobre estas consideraciones, debe verse el artículo de Isabel Colón *Extrañas sendas: la destrucción por el rayo en la poesía del siglo XVII* (2006:9-40) sobre el rayo y sus efectos en la poesía de los Siglos de Oro, también se trata su sentido negativo y su trasfondo alegórico en relación con la finalidad moralizante.

¹⁵¹ Sobrenombre de Heracles (Hércules), el héroe más célebre y popular de toda la mitología clásica (Grimal, 2008:239-257). Botello compara a su señor, Vasco Luis de Gama, con Alcides o Hércules, a partir de este momento comenzará un elogio a los Gama y a la guerra. La elegía adquirirá un tono heroico pero sin abandonar el intimismo presente en la composición.

¹⁵² Aveiro, ciudad portuguesa.

¹⁵³ La casa de Alencaastro es sin duda, una de las más ilustres de todo Portugal, fundada por Jorge de Portugal, hijo de Juan II, tomando el nombre en memoria de Philippa d'Alencaastro. A partir del siglo XIV, Juan de Portugal toma el sobrenombre de Alencaastro, o Lancastre, u lo transmite a la posteridad, siendo además, primer duque de Aveiro. En el siglo XVII, ostentaba estos títulos Alfonso de Láncaster, desde 1642, año coincidente con la composición de estas elegías, hasta 1654 (Moréri, 1735:49-51).

¹⁵⁴ Nombre de uso poético para aludir a Marte.

cual suelen con afables testimonios
 amantes olmos a fecundas vides,
 del que los campos asombraba ausonios¹⁵⁵,
 ya siguiendo el hispánico estandarte,
 o ya bebiendo néctares aonios, 120
 del invicto Luis con quien reparte
 el mundo asombros, y la fama glorias,
 Euterpe gracias, y proezas Marte.
 Perdona detenerme en las vitorias
 deste, del regio tronco estirpe claro, 125
 ganadas con fatigas tan notorias.
 Favorecido de su heroico amparo,
 no siento de la guerra las fatigas,
 procurando imitar su valor raro.
 Alégranme las huestes enemigas, 130
 aunque procuren con rigor violento
 el valor imitar de las amigas.
 Bramando el atambor¹⁵⁶ me da contento,
 viendo que a pelear el campo anima,
 talando la región del vago viento. 135
 Regálame el clarín, cuando lastima
 con gemidora voz el viento vano,
 o brame el atambor, o el clarín gima.
 El diluvio de balas deshumano
 me defiende del frío en el invierno, 140
 y me ampara del sol en el verano.
 No me acobarda el militar gobierno,
 aunque asombrando esté con furia extraña
 los ejes del Olimpo sempiterno.
 Nada me desanima en la campaña, 145
 o porque mi afición me fortalece,
 o porque tu memoria me acompaña.

¹⁵⁵ Epónimo de Ausonia.

¹⁵⁶ Tambor, según Covarrubias era conocido como “atambor de guerra o caja” (2003:953).

Sólo el ausencia extraña me parece
en el marcial estruendo cada día,
sólo el ausencia porfiando crece. 150

Temiendo el corazón en su porfía,
los que apuntando están soberbios tiros,
mil suspiros de amor al cielo envía¹⁵⁷.
Ablandando del cielo los zafiros,
aún más finezas que suspiros vierte, 155
pero, qué más finezas, qué suspiros.

Quisiera proseguir con ansia fuerte,
mas, ¡ay!, que al desear con fuerte aviso,
estorba el paso la tirana suerte.
A nuestro Gama, portugués Narciso, 160
a su consorte, luminosa estrella
de la ciudad del mundo paraíso,
al que de tales dos es copia bella¹⁵⁸,
mostrarás el dolor que el alma siente,
publicarás del alma la querella. 165

Si pudieres dejar quejosa, ausente,
si dejares amante, lastimosa
del claro Guadiana la corriente,
si vieres la del Tajo caudalosa
entrar en la ciudad del griego astuto¹⁵⁹, 170
pagando el feudo mar con fe piadosa,
mereciendo llegar dueño absoluto del
bizarro ademán haciendo alarde,
leyes pudiendo dar quien da tributo,
guárdete el cielo porque así se guarde. 175

¹⁵⁷ Construcción que debido al hipérbaton puede resultar algo confusa. Adviértase que “el corazón en su porfía” y “mil suspiros de amor al cielo envía” constituyen la proposición principal. El “corazón” es el sujeto de todo el periodo y a este, se le añade una construcción con gerundio a la que se subordina una oración con relativo que haría las veces del complemento directo. Por ello, el corazón teme a los que apuntando están soberbios tiros, y envía a su vez, mil suspiros de amor al cielo.

¹⁵⁸ Se refiere al hijo de Vasco Luis da Gama e Inés de Noroña, Francisco Luís Baltasar Antonio da Gama (1636-1707).

¹⁵⁹ Alusión mitológica a Ulises. La ciudad de Ulises es, por tanto, Lisboa.

CANCIÓN PRIMERA¹⁶⁰

Dichoso aquel¹⁶¹ que con quietud sobrada
la dulce soledad goza despacio,
alcanzando favores ciento a ciento,
huyendo al fin, con planta acelerada,
del soberbio tumulto de palacio
donde la confusión vive de asiento.

5

No envía el pensamiento
a donde con espíritu anhelante,
un tiempo cortegiante¹⁶²,
la mar surcaba de bajíos llena,
donde acostumbra ser blanda sirena
la que es tirana arpía,
donde la confusión sirve de guía.

10

¹⁶⁰ Ya se han explicado las interferencias genéricas en esta composición, que se funde en la tradición petrarquista de la canción, respetando la aclimatación del género en España en cuanto al uso de la estancia con una disposición métrica 11A, 11B, 11C, 11A, 11B, 11C, 7c, 11D, 7d, 11E, 11E, 7f, 11F, con la tradición neoclásica y la recuperación de la temática horaciana. En este caso se aborda el *beatus ille* de Horacio (Epodo II, 1): “Beatus ille, qui procul nogotiis,/ ut prisca gens mortalium”, muy propio en la oda en liras, o en los tercetos de la epístola horaciana. El modelo horaciano parte de la oda, y el modelo petrarquista de la canción, y entre ambos oscilaban nuestros poetas, que según Vicente Cristóbal (2005:40), “dudosos en su obediencia a estos dos señuelos, y a veces sintetizadores de ambos, siendo acaso consciente cuando esto sucede, que al fin y al cabo el nombre de “oda” como el de *carmen* (con el que llamó a las suyas Horacio) significa también “canción”.

¹⁶¹ Las referencias a la vida campestre se presentan desde los poemas homéricos de forma idealizada, y el menosprecio de la ciudad abunda también en las comedias griegas. Flores Santamaría (1999:77) destaca “el papel preferente que ocupa la naturaleza en el mundo renacentista trae como consecuencia la afluencia de temas pastoriles en todos los géneros de nuestra literatura siguiendo la tradición clásica, especialmente, de Teócrito y Virgilio. Los rasgos de las primeras descripciones que trazan los poetas del siglo de Oro: eterna primavera, árboles siempre verdes, siempre cubiertos de fruto y flor, fuentes claras, aves cantoras”. El *beatus ille* llega a ser en esta época uno de los temas más ampliamente desarrollados, pasando por una evolución que va desde Garcilaso en su *Égloga* II la correspondencia con el *beatus ille* horaciano (vv.38-40): “¡Cuán bienaventurado/ aquel puede llamarse/ que con la dulce soledad se abraza,/ y vive descuidado” (2010:148), pasando por la obra de Fray Luis de León: “Qué descansada vida/ la que huye del mundanal ruido” (2005:47) hasta crear una larguísima cadena. El campo se presenta, como expone Agraít (1971:124), como “un refugio contra todos los males espirituales – ambición, doblez, humillaciones, envidia, lisonja, esperanzas falsas, amor- que continuamente acosan el alma del hombre cortesano”, pero llega a convertirse “en algunos casos en un mero motivo desgastado, en tópico sobre el que se escribe sin mayor convicción” (*op. cit.*:147).

¹⁶² Lo utiliza Góngora en su soneto: “Señores Cortegiantes, ¿quién sus días/ de cudicioso gasta o lisonjero/ con todos estos príncipes de acero,/ que me han desempedrado las encías?” (1992:177).

Con poca presunción, con gloria mucha,
 lleno de amor y falto de temores, 15
 pisa del campo los despojos graves,
 absorto mira, si suspenso escucha.
 Mira la más hermosa de las flores,
 escucha la más dulce de la aves,
 las músicas suaves 20
 del ruiñeñor que a despertar convida,
 la fuente mal dormida,
 la beldad mira de la rosa pura,
 manteniendo de grávida hermosura
 los ojos suspendidos, 25
 de métrica armonía los oídos¹⁶³.

En cultivar el campo saludable,
 a donde la verdad triunfando reina,
 ocupa ufano su familia toda.
 Y después que el arado infatigable, 30
 la tierra que surcó regala y peina,
 del jugo¹⁶⁴ el tardo buey desacomoda.
 Tal vez él mismo poda
 el ramo inútil de la vid fecunda,
 ve la humildad profunda 35
 con que atada después la vid reposa,
 la vid que deseaba para esposa
 algún olmo viudo,
 lleno de amor y de favor desnudo.

Coronados de espigas y racimos, 40
 llenan el campo de beldad lozana
 el julio y el agosto placenteros.

¹⁶³ Góngora lo usa en la Soledad I: “De una encina embebido/ en lo cóncavo, el joven mantenía la vista de hermosura, y el oído/ de métrica armonía” (vv.267-270).

¹⁶⁴ Yugo. No remplazamos la grafía para ser coherentes con los criterios esta edición.

Recibe de los dos frutos opimos¹⁶⁵,
hecha en las cubas exprimida grana,
oro trillado guarda en los graneros. 45

De tímidos corderos,
provechoso escuadrón al monte envía
cuando amanece el día;
blanquea el horizonte comarcano
cual si fuera el trión¹⁶⁶de nieve cano, 50
a ser el monte viene
emulación del cándido Pirene¹⁶⁷.

Con planta liberal, con planta leve,
discurre el valle, cuando los otoños
suelen colmarle de silvestre fruto, 55
mucha dulzura coge en tiempo breve:
blandas bellotas, fáciles madroños,
dulzura de quien es dueño absoluto.

El plácido tributo
de los madroños a probar empieza 60
en la inculta maleza,
y las bellotas en la fuente helada,
probando luego su consorte¹⁶⁸ amada

¹⁶⁵ Rico, fértil, abundante (*Autoridades*, 1737:42,1).

¹⁶⁶ Góngora en el *Panegírico al Duque de Lerma* (2000:479): “émula de las trompas su armonía,/ el séptimo Trión de las nieves cano” (vv.5-6). Del latín *trio-trionis* que significa “buey” sería un cultismo utilizado por Botello para referirse a la Osa Mayor, comparando a los corderos que pueblan el monte con la nieve que se observa en los Pirineos, puesto que en la etimología popular se relaciona a la Osa Mayor con un carro, arrastrado por siete triones, es decir, siete bueyes.

¹⁶⁷ Heracles cruzó la región de Narbona hacia la conquista de los rebaños de Geriones, y un día se embriagó y violó a Pirene, quien huyó al monte, donde fue devorada por las fieras. Heracles la enterró en las montañas cercanas, que recibieron el nombre de Pirineos en su honor (Grimal, 2008:431). En este sentido, “a ser el monte viene/ emulación del cándido Pirene” (vv.51-52) estará referido a la citada cordillera.

¹⁶⁸ Primera aparición de la esposa dentro del poema. Esta imagen matrimonial supera la de Horacio que presenta a la casta esposa preparando los alimentos, pero sin embargo, en la composición horaciana no se habla de un amor recíproco. Esto sí sucederá en Botello que pone su énfasis en un amor sereno y correspondido que culminará hacia el final de la composición (vv.105-107): “Estima ufana la consorte grave/el soberano Amor del dueño amado,/ardiendo su lealtad en llama viva”. Aquí el *beatus ille* está expresado a través de una tercera persona poética que reproduce una estampa matrimonial, quizás por el recorrido de varias composiciones de esta obra, por ejemplo en la *Elegía* III donde se habla de estampa ideal del matrimonio de Vasco Luis de Gama e Inés de Noroña, es posible que Botello se sintiera cercano a esta temática. Se recuerda el ejemplo de Boscán en su *Epístola a don Diego de Mendoza* (1999:364): “Ésta me haze ver que’lla conviene/ a mí y las otras no me

del fruto las premisas,
crespos madroños y bellotas lisas. 65

Al pie sentado de la fuente fría,
a quien las plantas sirven de doceles
come tal vez y cena si le place.
El vino añejo en el agoa enfría,
tendiendo los más cándidos manteles 70
en la esmeralda que en el campo nace,
el hambre satisface,
gustando aquello que guisó su esposa,
honesta como hermosa,
que sin honestidad no hay bien humano. 75
Sasonadas viandas come ufano,
viandas no compradas,
con amor ofrecidas y guisadas.

Adornando la mesa limpia y clara
el tierno requesón puro y nevado 80
es el postre gentil que asoma en ella.
Alegre mira que su prenda cara,
honrosa envidia del candor helado,
levanta el requesón con mano bella,
mas si procura vella, 85
si a devisalla ufano se abalanza,
pensativo no alcanza,
viendo la espesa leche juntamente,
cuál es la nieve helada, cuál la ardiente,
saber procura en vano 90
cuál es el requesón, cuál es la mano.

convenían;/ a ésta yo tengo y ella me tiene”(v.133-135), y precisamente con su esposa, tiene lugar el retiro a la naturaleza. Véase el artículo de Clara Marías (2013:109-138) que se ocupa además de esta unión matrimonial en otro portugués, António Ferreira.

Mirando la blancura en la blancura,
como en mar de jazmín, cielo de rosa,
la dicha envidia de la leche espesa
y pensando cogerla, ¡qué ventura!, 95
coge tal vez la mano de su esposa.

Del engaño suave no le pesa,
nieve animada besa,
dando el Amor licencia para ello,
come el requesón bello 100
en plato de cristal dulce y sabroso,
publicando después al dueño hermoso
que mejor le sabía
lo que besaba que lo que comía.

Estima ufana la consorte grave 105
el soberano Amor del dueño amado,
ardiendo su lealtad en llama viva.
El trato de los dos, blando y suave,
no de arrogancia, de blandura armado,
enternece la fuente fugitiva, 110

la peña más altiva
ablandar suele de los dos el trato,
el árbol más ingrato,
esquivo asombro que engendró Peneo¹⁶⁹,
el ablandarse tiene por trofeo, 115
dando amorosas señas
los árboles, las fuentes y las peñas.

Sin temer de la suerte la amenaza,
ama del campo la quietud sabrosa.
¡Oh, soledad dichosa! 120

¹⁶⁹ Dios fluvial de Tesalia, hijo de Océano y Tetis, padre de Dafne. El árbol al que se refiere es el laurel.

¡Oh, dulce soledad, quién no te abraza
viendo lo que granjea!
¡Oh, corte! ¡Oh, confusión, quién te desea!

CANCIÓN SEGUNDA¹⁷⁰

Al nacimiento del señor don Francisco Baltasar, Luis, Antonio de Gama, hijo del Conde Almirante, que nació en el castillo de la Vidiguera el primero de marzo de 1636.

Escutay, bello infante, ¡oh, zelo puro!,
do mais constante amor, ¡oh, ardente zelo!,
de hum coração que tanto vos adora.
A fineza mayor, infante bello, 5
Ou vi do amor character que seguro
sempre no coração habita e mora.
Neste prado que agora
por açucenas veste
estrellas do celeste firmamento, 10
que imitando o celeste,
mais envejoso e menos envejado,
se julga ceo e se duvida prado.
Ouvi de minha voz o brando acento,
nao leve o vento não, de tenha o vento. 15

¹⁷⁰ Esta composición está dedicada al hijo de los Condes de la Vidigueira, don Francisco Baltasar Luis Antonio de Gama (1636-1707). Es la única composición de este corpus escrita únicamente en portugués y es posible que se trate de uno de los poemas más antiguos de esta obra, pues como hemos visto, el grueso estaría fechado entre 1641 y 1645. Continúa Botello la labor de elogio hacia la casa de los Gama. Esta canción de intención panegírica, escrita en estancias tiene una disposición métrica: 11A-11B-11C-11B-11A-11C-7c-7d-11E-7d-11E-11F-11E-11E. El envío o *commiato* adquiere la siguiente disposición: 7a-11B-7a-11B-7c-11C-7d-11D. Con permiso de filólogos y traductores portugueses, realizamos una transcripción del texto, arreglando aquellos errores tipográficos en la división de palabras que dificultaban la lectura, pero no hacemos ninguna otra modificación puesto que el portugués del XVII estaba muy distante de una normalización (mucho más que el castellano) y en él eran abundantes las vacilaciones, los arcaísmos y los castellanismos. Por lo que no consideramos estar autorizados para realizar modificaciones y enmiendas, ni modernizaciones más allá de lo dicho.

Bem como a roixa luz que amanhecendo,
dourando campos e bordando montes,
enche a terra e o mar de fermosura,
desasombrados deixa os horizontes
a tunica funesta desfazendo, 20
sepultando da noite a sombra escura.

Assi vossa luz pura,
desfez em breve espaço
as trevas do temor, tornando em breve
este castello paço, 25
Corte esta villa que seu bem publica,
ficando o paço ufano, a Corte rica
parado ja do sol o carro leve,
que mais que escumas ja, confusoens bebe.

Vivei por que imiteis a grão façanha 30
do primeiro almirante esclarecido
nos anaés da memoria rubricado.
Aquelle que imitar soube atrevido,
o que pode alcançar com gloria estranha,
o desejado veo, o veo dourado. 35

Aquelle que adornado
de esforço peregrino
vio do luzente sol a bella cama,
o leito cristalino,
aquelle que, com glorias singulares, 40
abrio caminho em mais remotos mares,
subio seu nome á mais eterna fama,
o segundo Iasão, Vasco da Gama.

Vivei dando esperanças ao desejo,
as pisadas segui con gloria suma 45
de quem pisando estrelas vive agora

do conde vosso avó, portuguez Numa,
que foi duas vezes do dourado Tejo
a ver as prayas da luzente Aurora.
De aquelle por quem chora, 50
o Ganges deleitoso,
por quem ha de chorar o ameno rio.
Em quanto o sol fermoso
nacer em berço de jazmins ardentes,
morrer em tumba de cristais luzentes. 55
Em quanto o luminoso senhorio,
por costume nacer, morrer por brio.

Vivei por que sejais, excelso Gama,
aplaudido não só do lusitano,
dos mais remotos climas aplaudido. 60
Por que sejais retrato soberano,
do conde vosso pay em quem derrama,
a docta erudição nectar florido.
De quem foy conducido,
o mais doce desvelo 65
que Adonis desejou, que vio Narciso.
O serafim mais bello,
daquelle paraíso da cidade,
daquella gloria a maior beldade,
daquelle espanto o maior aviso, 70
o maior bem daquelle paraíso.

Aquella soberana fermosura
por quem o tejo convertido en magoas
verte suspiros que a memorias deve,
ficando saudosas suas agoas, 75
que beijando seus pés de neve pura
regalava suas mãos de pura neve.
A quem com passo leve

tantas vezes correndo
as ninfas de cristal, as ninfas bellas, 80
mil capellas tecendo
de fermoso jazmin, de branca rosa,
postas em Nise, ninfa mais fermosa,
parecião de aljofres as capellas,
o ceo de flores e o jardim de estrellas. 85

Canção, se valer queres,
não subas arrogante descobrindo
da belleza os poderes,
os da humildade podes hir abrindo
com seguro desvelo 90
a os pés te postra desse infante bello,
abraçando a humildade,
no templo viviras da eternidade.

DÉCIMAS¹⁷¹

Ingrata y bella madama¹⁷²,
ángel de rigor vestido,
en cuyos ojos Cupido
los corazones inflama,
en cuya abrasada llama, 5
incendio de corazones,
suele apuntar los arpones
que en el aljaba atesora;
un portugués que os adora
os escribe estos renglones. 10

Hanme dicho que decís
que son necedades vanas
querer yo, lleno de canas,
ser Macías¹⁷³ en París.
Si en ello bien advertís, 15
no sé si habéis asertado,
siendo de vos adorado
quien peina ajeno cabello,
pero diréis, ángel bello,
que es suyo; pues lo ha comprado¹⁷⁴. 20

¹⁷¹ Se trata de un conjunto, en el que el poeta en doce décimas se dirige a una mujer francesa, reprochándole su aprecio por el dinero. En este contexto, Botello ejercita un juego burlesco en el que el amante francés solo puede ofrecer su riqueza, mientras que el poeta ofrece sus versos. De este duelo sale victorioso el primero. El francés adinerado resultaba un hombre calvo que usaba peluca (vv.16-20): “no sé si habéis asertado,/ siendo de vos adorado/ quien peina ajeno cabello,/ pero diréis, ángel bello,/ que es suyo; pues lo ha comprado”. Los agasajos a la destinataria sobre sus preferencias quedarán esbozados más adelante (vv.41-44): “Responderéis, no lo ignoro/ que si en vuestra casa entrara,/ en un soneto os pagara/ lo que el francés paga en oro”. Botello no puede competir igualando su poesía con la riqueza del otro (vv.69-70): “que más que un largo romance/ pesa un ligero doblón”. Estas décimas siguen el siguiente esquema métrico: 8a-8b-8b-8a-8a-8c-8c-8d-8d-8c.

¹⁷² Voz francesa y título de honor que vale lo mismo que “señora”, y se da a las mujeres nobles puestas en estado. Se ha usado en España en el mismo sentido para nombrar a las señoras extranjeras (*Autoridades*, 1734:448,1).

¹⁷³ Poeta gallego de la segunda mitad del siglo XIV, probablemente entre 1340 y 1370, que permanece en la tradición literaria convertido en un mito de amor desgraciado y constante, al que se le atribuyen varias composiciones incluidas en el *Cancionero de Baena* (1951:21-66).

Cómo, cómo os satisfizo,
 si el que le adorna compró
 el Monsieur que bebió
 de esos ojos el hechizo¹⁷⁵,
 si aquel le trae postizo, 25
 beberle yo mejor fuera,
 que si bien se considera,
 sí, madama, mejor es
 con canas un portugués
 que un francés con cabellera. 30

Obligado del rigor
 que vuestra beldad me ofrece,
 no digo que no merece
 el francés vuestro favor.
 Buscando tretas de amor 35
 vuestro amante no aniquilo;
 es de la destreza estilo,
 siendo advertimiento claro,
 cuando se acude al reparo,
 herir por el propio filo. 40

Responderéis, no lo ignoro,
 que si en vuestra casa entrara,
 en un soneto os pagara
 lo que el francés paga en oro;
 que no es un papel tesoro, 45
 puesto que muestre en efeto,

¹⁷⁴ El abigarramiento de temas de oficios y tipos ridículos es muy usual en la estética burlesca, recurriendo a las deformidades corporales y las extravagancias morales o intelectuales, como las figuras naturales, como calvos, contrahechos, concurvados; y artificiales, viejos teñidos, entre otros (Arellano,2002:25-29).

¹⁷⁵ Esta palabra alberga una de las confusiones lingüísticas aparecidas con frecuencia en esta obra. Esto afecta a la rima, pero no lo enmendamos por guardar coherencia con los criterios de edición. Léase, por supuesto, “hechizo”.

la ocupación de un discreto
que amáis del interés presa,
media pistola francesa
más que un español soneto. 50

Que aunque regale el sentido
alguno que oído habéis,
un ardite¹⁷⁶ no daréis
por el verso más subido,
que puesto que habéis sabido 55
que son por modos diversos
pedazos de oro los tersos
del sentido dulces lazos,
tanto estimáis los pedazos,
como aborrecéis los versos. 60

Diréis dando mil razones
que la digresión más nueva
es cosa que el viento lleva
en un papel con renglones,
que no puede los doblones, 65
que al fin más pesados son;
que la mejor digresión
es dar a un talego¹⁷⁷ alcance,
que más que un largo romance
pesa un ligero doblón¹⁷⁸. 70

¹⁷⁶ Moneda de poco valor que corrió en Cataluña, al modo de los maravedís de Castilla (*Autoridades*, 1726:383,1).

¹⁷⁷ *Autoridades* lo define como un saco de lienzo basto y ordinario de figura angosta y larga, que sirve para guardar alguna cosa. En la canción de Quevedo aparece con el sentido de “que no teniendo otra cosa, nos hallemos con moneda, que no hay bolsa que no tenga de asco della y que se indigna” (1739:216,1).

¹⁷⁸ Moneda de oro de España, que ha tenido diferentes precios según los tiempos, siendo lo más regular equivaler a cuatro pesos escudos. Los reyes Católicos en 1497 mandaron fabricar una moneda de oro fino de ley de veintitrés quilates y tres cuartos largos que fuese de sesenta y cinco piezas y un tercio por marco, con las caras de los reyes por ambos lados (*Autoridades*, 1732:324,1).

Yo sé que menos pesara
 pisado de vuestro pies
 si el amor, no el interés,
 la fe que os tengo estimara.
 Si esa beldad no mirara 75
 del oro la calidad,
 si mirara esa beldad
 que no hay riqueza en la vida
 como amar con fe debida
 la fe de una voluntad. 80

De mirar no me dejéis,
 aunque airada me miráis¹⁷⁹,
 que si cuando veis matáis,
 resucitáis cuando veis.
 Si aquesto no conocéis, 85
 yo sé, yo sé, no es mentira,
 que cuando el corazón mira,
 en vuestros ojos su estrago
 tiene el rigor por halago
 y por lisonja la ira. 90

Si el rendimiento asegura,
 mostradme esa vuestra cara,
 fálteme su piedad rara,
 no me falte su luz pura.
 Vea yo tanta hermosura, 95

¹⁷⁹ De nuevo, como apuntamos en la elegía III, y en este caso de forma más evidente, se denota una clara influencia del más que célebre madrigal de Cetina “Ojos claros, serenos”, así como de algunas composiciones del mismo autor como en el soneto: “Ojos claros, serenos/ si de un dulce mirar sois alabados,/ ¿por qué, si me miráis, miráis airados?/ Si cuanto más piadosos/ más bellos pareceréis a aquel que os mira,/ no me miréis con ira/ porque no parezcáis menos hermosos./ ¡Ay, tormentos rabiosos!/ Ojos claros, serenos,/ ya que así me miráis, miradme al menos.”(2014:721).

aunque más rendido quede,
que si de límite excede,
madama, en atormentarme,
quien pudo desbaratarme,
también socorrerme puede. 100

Si en aquesto corresponde
a lo que os pido, advertid
que sea en aquel Madrid,
que de París no se esconde.
No en el mar del curso, adonde 105
con el aire de contento,
tantos bajeles sin cuento
suelen siempre navegar;
no quiero ver otro mar,
pues veo el de mi tormento. 110

Dejad, francesa gallarda,
que os vea en puerto seguro.
¡Oh, cómo este bien procuro!
¡Oh, cuánto esta gloria tarda!
Si el deseo se acobarda 115
cuando os veo, cuando os veo
cobra fuerzas el deseo
rendido y puesto por tierra,
y vuelve a la dura guerra
como el tanjarino Anteo¹⁸⁰. 120

¹⁸⁰ Gigante de la mitología griega, hijo de Poseidón y de la Tierra, que luchó contra Heracles al cruzar este sus dominios. Cuando Heracles consiguió derribarlo, el cuerpo del gigante al llegar al suelo de su madre le infundía fuerzas de nuevo y volvía a la lucha. Al darse cuenta, Heracles levantó por los aires a su enemigo y consiguió ahogarlo (Falcón *et al.*, 1997:305)

ROMANCES

I

En una inculta maleza¹⁸¹,
con pretensiones de bosque,
después que en el campo habita
el milagro de la corte,
recostada al pie de un fresno 5
estaba durmiendo Cloris,
por no herir con dos saetas,
por no abrasar con dos soles¹⁸².
La sombra de un fresno humilde,
envidia causaba entonces 10
a la de un roble vecino,
siendo pirineo roble¹⁸³.
Mientras los ojos descansan,
asalta los pies inmóviles¹⁸⁴
flecha de cristal que al campo 15
arroja el arco del monte¹⁸⁵.
Fluctúa el pie combatido,
el peligro reconoce,
que si el asalto es de perlas,
no es el reparo de bronce. 20
Acuchillado el reparo¹⁸⁶

¹⁸¹ Nótese el cultismo para significar que no se trata de naturaleza cuidada o cultivada. Este uso está asentado en la poesía, Jáuregui en una canción (vv.3-5): “deste sagrado río,/ y en este valle solitario, inculto,/ te aguarda el pecho mío” (1993:282), o Góngora (v. 351-352): “El cendal que fue de Thisbe,/ y el bosque penetró inculto” (1998, II:400).

¹⁸² Góngora utiliza la misma metáfora referida a Galatea, que como la amada de este romance descansa durmiendo (vv. 183-4): “al sueño da sus ojos la armonía/ por no abrasar con tres soles el día” (2013:162).

¹⁸³ Se trata de una construcción formada por dos sustantivos en aposición. El valor de adjetivo que adquiere el sustantivo “pirineo” hace que determinemos reproducirlo en minúsculas.

¹⁸⁴ Forma sincopada de *inmobilis*.

¹⁸⁵ Aparece esta idea con semejantes imágenes en el soneto IX (vv. 3-4): “saeta de cristal, que al verde prado/ arroja el arco del fragoso monte”.

¹⁸⁶ Se toma también por cualquier cosa que se pone por defensa o resguardo (*Autoridades*, 1737:578,1).

de repetidos aljofres¹⁸⁷,
a nevadas plantas sirven
celosías etíopes¹⁸⁸.

Desnudo el airoso pie, 25
al terso cristal se opone,
golpeando tiro a tiro
y tirando golpe a golpe.

Desbaratado el arroyo
huye con plantas veloces, 30
quedando dueños del campo
sinco lucientes arpones¹⁸⁹.

Despiertos los dos luceros
más bellos que ha visto el orbe,
puesto que el sol vierta rayos, 35
aunque el alba perlas llore;
que no puede haber aurora
como el alba de sus flores,
ni sol como el de sus rayos,
el sol y el alba perdonen. 40

¹⁸⁷ Aljófár.

¹⁸⁸ Se compara el calzado que porta Cloris y que deja el pie semiabierto, al estilo del coturno, con “celosías etíopes”. Presumiblemente se refiere al célebre conjunto arquitectónico de la ciudad de Lalibela, en Etiopía, si bien es cierto que podría referirse a cualquier otro tipo de construcción de este tipo, puesto que Etiopía era familiar para los portugueses de la época, ya que había mantenido contactos con Portugal durante el siglo XVI. En el estudio remitimos a la cita de Faria en *Asia portuguesa* (1666:740).

¹⁸⁹ El arroyo, en su esquiva huida de la peña que interfiere en su camino, termina desbaratándose y separándose en “sinco lucientes arpones”, que anegarán el campo.

II

Divino imposible mío,
de qué sirve lo que adoro
si apenas la gloria veo
cuando el desengaño toco.
Mírasme risueña y luego 5
armas de desdén el rostro
como el socorro es acaso, no
hago caso del socorro.
Reconozco el bien que miro,
pero también reconozco 10
que tus ojos me dan vida
para matarme, tus ojos.
Ser la beldad rigurosa
es de la belleza oprobio,
ser piadosa la hermosura 15
vale mucho y cuesta poco.
No encubras, divina Filis,
la luz de tu cielo hermoso,
desculpen todos mi muerte
sabiendo la causa todos, 20
no pienses que por guardado
ese espléndido tesoro
ha de ser solo inmortal,
aunque es peregrino solo.
La más guardada belleza 25
anega del mundo el golfo,
estando siempre en el mundo
un mar anegando el otro.
La emperatriz de las flores,
cercada de archeros propios, 30

desmaya al golpe del hierro
o del Aquilón al soplo¹⁹⁰.
El ultimado suspiro
convierte en sombra el adorno,
envuelve la nieve en humo,
y vuelve la grana en polvo.

40

¹⁹⁰ Ligada al *collige virgo rosas*, se trata de una invitación a Filis a no preservar su belleza porque al final, al igual que la rosa, acabará marchitando. Botello traza una interesante metáfora sobre la rosa, a la que otorga el título de “emperatriz de las flores”, cercada por sus espinas, o “archeros propios”, que finalmente será cortada, o llevada por el viento.

III

Al pie de una clara fuente
a quien regala un laurel,
siendo tan afable ya
el que tan ingrato fue,
sintiendo estaba Fileno 5
de su pastora el desdén,
habiendo sido estimado
el que aborrecido es.
Su amor emplea en Daliso,
que al valle ha venido ayer, 10
un pastor de más ganado,
pero no de tanta fe.
No habla mal de la pastora,
a quien estima cortés,
que no suelen vivir juntos, 15
decir mal y querer bien.
No se quejaba Fileno
de su ingratitud cruel,
quejábase de la envidia
que despierta el interés. 20
«Injustos celos, -desía-,
triste vida he de tener,
con vos¹⁹¹ y sin Felisarda,
mirad con quién y sin quién.
Mal conforman los rigores 25
con el nombre que tenéis,
usurpáis del cielo el nombre
pero no guardáis la ley,
con el nombre que usurpáis

¹⁹¹ Apelación directa a los “injustos celos”.

obras del infierno hacéis,	30
si no sois infierno, celos,	
demonios debéis de ser.	
Acabad ya de acabarme,	
muera un triste de una vez,	
como queréis que padesca,	35
acabarme no queréis ¹⁹² .	
Sufrid, corazón, sufrid,	
arded, corazón, arded,	
que al fin nacieron de un parto	
el amar y el padecer»	40

¹⁹² Botello suele reproducir el habla de los personajes, introduciendo un lenguaje sencillo pero poblado de diversos recursos que trata de relacionarse con él. La finalidad expresiva, en este caso, la transmisión del dolor, se observa a través del poliptoton “acabad· y “acabarme” y con el uso de la epanadiplosis “sufrid” y “arded”.

IV

¡Oh, cuánto ha sentido Fabio
el ausencia de su Aonia,
divino milagro del mundo,
ángel en humana forma!

Tan lozana que pudiera
contender con las tres diosas¹⁹³,
mereciendo justamente
el pomo de la discordia¹⁹⁴.

El ausencia y la fortuna
contra su esperanza arrojan
ésta un diluvio de penas,
aquella un mar de congojas.

Entre las penas anhela
y fluctúa entre las ondas,
hasiendo de la esperanza
la tabla que abraza angosta.

Vuelta en éxtasis la vista
con que el alma al pecho informa,
desde el golfo de su pena
mira el puerto de su gloria.

El dulce puerto contempla
mas no le alcanza, que importa
para alcanzar mucha dicha,

5

10

15

20

¹⁹³ Atenea, Afrodita y Hera. Según la tradición mitológica, Éride, diosa de la discordia, no fue invitada a las bodas de Tetis y Peleo, y para vengarse del agravio, colocó una manzana sobre la mesa del banquete en la que se podía leer: “Para la más hermosa”. Inmediatamente se la disputaron Atenea, Hera y Afrodita, y para solventarlo, Zeus nombró juez a Tetis, al que las tres diosas intentaron sobornar. Hera le prometió por tanto, el dominio del universo; Atenea, la sabiduría y la victoria; y por último Afrodita, el amor de la mujer más hermosa. Paris eligió lo último, y conseguir el amor de Helena de Esparta, supuso arrebatarla a su esposo Menelao y provocar la venganza de todos los reyes griegos. Esto originó la guerra de Troya, en la que Era y Atenea se mantuvieron siempre al lado de los griegos, mientras que Afrodita favoreció en todo momento a los troyanos (Falcón *et al.*, 1997:472-3).

¹⁹⁴ Cultismo utilizado con frecuencia. Autoridades da cuenta de ello: “Voz que se comprende y nombra todo género de fruta que producen los árboles. Tómase con especialidad por la manzana”. El empleo de esta forma en portugués es “pomo da discórdia”, al igual que el “pomo de ouro” es la manzana mitológica de Hipómenes y Atalanta.

para contemplar muy poca.

Extrañamente padece,

25

y confusamente llora,

desde que el sol duerme en vidros

hasta que despierta en rosas,

con justa causa suspira

ausente del bien que adora,

30

considerando que tarde

el bien perdido se cobra.

V

En una umbrosa espesura
que la primavera alegre
entapizó para alcoba
o vestió para retrete¹⁹⁵,
sentada una pastorcilla 5
al pie de un álamo verde
vivas lágrimas derrama,
animadas perlas vierte.
El bosque a quien autoriza,
el prado a quien enriquece, 10
si por sol la saludaban
ya por aurora la tienen.
El pecho siente abrasado
del rayo terrible y fuerte
que la tempestad de ausencia 15
arrojó para encenderle.
Siente faltarle su amante,
el que tan injustamente
fue robado a Lusitania,
como a Frigia Ganimedes¹⁹⁶. 20
No quiere que nadie entienda
el tormento que padece,
que como no ha de templarse
no es bien que llegue a saberse.
Entre paredes de yedras 25
a quejarse no se atreve
porque sus penas no escuchen,

¹⁹⁵ Aposento pequeño y recogido en la parte más secreta de la casa y más apartada (Covarrubias, 2003:908).

¹⁹⁶ Ganimedes, el más bello de los mortales, hijo de Tros y Calíroe, y hermano menor de Ilo, Asáraco y Cleopatra, fue raptado por Zeus mientras cuidaba los rebaños de su padre (Falcón *et al.*, 1997:256). Al igual que Ganimedes fue arrebatado de Frigia (antigua región que hoy corresponde a Turquía), la pastora del poema sufre por la ausencia de su amante, que ha tenido que partir de Portugal.

que al fin oyen las paredes.

La causa del daño esconde,

puesto que esconder no puede

30

que también a las deidades

trata el hado con desdenes.

Ausente vive y quejosa,

siempre amante y firme siempre,

menos quejosa que firme

35

y más amante que ausente.

Espejo de las flores,	
arroyo cristalino,	
Factonte despeñado ¹⁹⁸	
de aquel soberbio risco,	
¿adónde vas corriendo	5
por ese ameno sitio	
de ti mismo asombrado,	
huyendo de ti mismo?	
Mira que descansando	
el Ebro fugitivo	10
entre espadañas verdes	
ahora va dormido.	
Mira que enamorado	
del Céfitro lascivo	
parece mar de rosas	15
siendo golfo de vidrio.	
Abraza el manso viento,	
imita el fresco río	
y sabrás a qué sabe	
de amor el dulce hechizo.	20
Si fervoroso corres	
al centro apetecido,	
acobardado teme	
segundo precipicio.	
Si del ausencia sientes	25
los golpes repetidos,	
también a la garganta	
tengo puesto el cuchillo,	
no pienses que tú solo	

¹⁹⁸ De nuevo, la misma imagen: en el soneto IX; “Lusiente arroyo, líquido Faetonte” (v.1), y en la *Elegía* I; los despeñados de cristal Faetontes (v.136).

estás de ausencia herido,	30
yo también vivo ausente	
si por ventura vivo.	
Yo también idolatro	
de belleza el prodigio,	
el serafín más bello	35
que el universo ha visto,	
el ángel más hermoso	
a todos preferido	
en aquel cielo humano	
retrato del divino.	40
En la gloria del mundo	
donde el Tajo es Narciso,	
donde se ostenta el Tajo	
más ufano que el Nilo,	
más que el Nilo dichoso,	45
que si aquel ha salido	
del Paraíso, este	
entra en el Paraíso.	
De una misma manera	
los dos nos afligimos,	50
ausentes asombrados,	
amantes perseguidos.	
Pero tú, ¡qué ventura!,	
con saludable aviso	
de que has de abrazar luego	55
el centro esclarecido.	
Yo, sin alcanzar, cuando	
ajeno de peligro	
he de verme en el cielo	
de quien Atlante he sido.	60
Yo triste en tanta ausencia,	

pasando de continuo¹⁹⁹
 momentos que son años
 y días que son siglos.
 Si en este bello campo, 65
 en quien de los Elíseos
 con caracteres de oro
 se mira el nombre escrito
 alguna vez entrego
 al sueño los sentidos, 70
 de un Argel fatigado,
 que me tiene cautivo,
 imagino soñando
 con qué amor lo repito,
 con qué afición lo siento 75
 y con qué fe lo afirmo;
 que venturoso toco
 el bien por quien suspiro,
 que con tiernos abrazos
 mi ventura confirmo, 80
 que como dulce abeja
 en el jardín florido,
 del angélico rostro
 las azucenas libo
 que del clavel que afrenta 85
 los rubíes más finos,
 lo que en finezas pago
 en alientos recibo,
 que beso de unas manos
 aquel tesoro vivo, 90
 con quien atribulada
 la nieve pierde el brío,
 con quien, puesto que venza

¹⁹⁹ Cultismo del *lat. continuus, a, um*. Lo mismo que “continuo”, *Autoridades* señala su poco uso, aunque sí en la poesía (1729:556,1).

al más cándido armiño,
 el campo de la nieve 95
 suele quedar vencido,
 que al fin, loco de amores,
 aquella beldad miro,
 que veo aquel milagro
 de discreción y aviso, 100
 mas, ¡ay!, que despertando,
 sin ver el bien que estimo,
 creo que me ha dejado,
 que ha oído imagino,
 cómo saudoso lloro, 105
 cómo amante suspiro.
 Doy voces como loco,
 grito como perdido,
 de una prolija ausencia
 vuelvo al cruel martirio, 110
 el desengaño siento
 de mi tormento esquivo,
 reconozco, en efeto,
 volviendo a mi juicio,
 que fue sueño el halago, 115
 que fue sombra el cariño.
 Vuelvo al fin a mirarme
 sin mi dueño y conmigo,
 no sé cómo no muero
 cuando sin él me miro. 120
 Perfetamente adoro
 y tristemente vivo,
 el amor y la dicha
 raras veces se han visto.

ÍNDICE POR TIPO DE COMPOSICIÓN

Sonetos

Cuando me paro a contemplar mi llanto	pág. 260
Desengaños de amor, grave accidente	pág. 262
Si el ausentarme fue respeto poco.....	pág. 263
Viendo aquel rui señor el ansia mía	pág. 264
Tiorba de cristal, sonora fuente.....	pág. 266
Soberbio monte que a Neptuno oprime	pág. 267
Leve asombro del mar, peñasco leve	pág. 268
Reparo de olorosa monarquía	pág. 269
Lusiente arroyo, líquido Faetonte	pág. 270
Tú, que en lecho de esmeralda bruta.....	pág. 271
Divinos ojos, por quien lloro en vano	pág. 273
Laúd de plumas, cuya ligereza.....	pág. 274
Viendo que el cielo asombros repetía	pág. 275
En esta de mi amor grave dolencia	pág. 276
Tan dulcemente, aquella Filomena.....	pág. 277
Siendo del alma mía los suspiros	pág. 278
Cuando con grave amor, con bravo aliento.....	pág. 279
A despertar del sol los resplandores.....	pág. 280
Alegrías de amor, que las cadenas	pág. 281
Estas que fueron ya plantas sombrías	pág. 282
Por gozar de su dama los supremos	pág. 283
Helado el pecho del que en fuego ardía	pág. 285
Viendo que Dafne en árbol se convierte	pág. 286
Con poco amor y menos disciplina	pág. 287
Esperanza de amor, dulce esperanza	pág. 288
Cuando siguiendo voy del ancho río.....	pág. 289

No alagues, mariposa, de esa suerte.....	pág.291
Cuatro veces de luz abrasadora.....	pág.293
Qué esperan mis engaños en mis daños.....	pág.294
Discreto Adonis, claro descendiente.....	pág.295
Valiente Cipión, Numa cristiano	pág.296
Cisne del Tajo, en la mejor rivera	pág.297
Dejando tu escuadrón desecha y rota.....	pág.298
Honrad Barón al hipogrifo alado	pág.300
Cual suelen igualar, Christiano Alcides.....	pág.301
En ardientes fatigas abrasado.....	pág.302
Si del valor mereces la tiara	pág.303
Gallardo joven, que al tender las alas	pág.304
La fama con aplauso repetido	pág.305
Livio español de aquel virrey florido.....	pág.307
Ausencia fiera que con tantos daños	pág.308

Elegías

En esta soledad que se acredita.....	pág.309
Alma por quien suspira el alma mía	pág.317
Hermoso dueño de mi triste vida	pág.323

Canciones

Dichoso aquel que con quietud sobrada.....	pág.330
Escutay, bello infante, ¡oh, zelo puro!	pág.335

Décimas

Esta copia del abril	pág.339
Ingrata y bella madama.....	pág.339
 Hanme dicho que decís	pág.339
Cómo, cómo os satisfizo.....	pág.340
Obligado del rigor.....	pág.340
Responderéis, no lo ignoro	pág.340
Que aunque regale el sentido.....	pág.341
Diréis dando mil razones	pág.341
Yo sé que menos pesara	pág.342
De mirar no me dejéis.....	pág.342
Si el rendimiento asegura	pág.342
Si en aquesto corresponde	pág.343
Dejad, francesa gallarada.....	pág.343

Romances

En una inculta maleza.....	pág.344
Divino imposible mío	pág.346
Al pie de una clara fuente	pág.348
¡Oh, cuánto ha sintido Fabio.....	pág.350
En una umbrosa espesura	pág.352
Espejo de las flores	pág.354

ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS

¡Oh, cuánto ha sintido Fabio	pág. 350
A despertar del sol los resplandores	pág. 280
Al pie de una clara fuente	pág. 348
Alegrías de amor, que las cadenas	pág. 281
Alma por quien suspira el alma mía	pág. 317
Ausencia fiera que con tantos daños	pág. 308
Cisne del Tajo, en la mejor rivera	pág. 297
Cómo, cómo os satisfizo	pág. 340
Con poco amor y menos diciplina	pág. 287
Cual suelen igualar, Christiano Alcides.....	pág. 301
Cuando con grave amor, con bravo aliento.....	pág. 279
Cuando me paro a contemplar mi llanto	pág. 260
Cuando siguiendo voy del ancho río.....	pág. 289
Cuatro veces de luz abrasadora.....	pág. 293
De mirar no me dejéis	pág. 342
Dejad, francesa gallarada	pág. 343
Dejando tu escuadrón desecha y rota.....	pág. 298
Desengaños de amor, grave accidente	pág. 262
Dichoso aquel que con quietud sobrada	pág. 330
Diréis dando mil razones	pág. 341
Discreto Adonis, claro descendiente.....	pág. 295
Divino imposible mío	pág.346
Divinos ojos, por quien lloro en vano.....	pág. 273
En ardientes fatigas abrasado.....	pág. 302
En esta de mi amor grave dolencia	pág. 276
En esta soledad que se acredita.....	pág. 309
En una inculta maleza	pág. 344
En una umbrosa espesura.....	pág. 352
Escutay, bello infante, ¡oh, zelo puro!	pág. 335

Espejo de las flores	pág. 354
Esperanza de amor, dulce esperanza	pág. 288
Esta copia del abril.....	pág. 339
Estas que fueron ya plantas sombrías	pág. 282
Gallardo joven, que al tender las alas	pág. 304
Hanme dicho que decís	pág. 339
Helado el pecho del que en fuego ardía	pág. 285
Hermoso dueño de mi triste vida	pág. 323
Honrad Barón al hipogrifo alado	pág. 300
Ingrata y bella madama	pág. 339
La fama con aplauso repetido	pág. 305
Laúd de plumas, cuya ligereza.....	pág. 274
Leve asombro del mar, peñasco leve	pág. 268
Livio español de aquel virrey florido.....	pág. 307
Lusiente arroyo, líquido Faetonte	pág. 270
No alagues, mariposa, de esa suerte.....	pág. 291
Obligado del rigor.....	pág. 340
Por gozar de su dama los supremos	pág. 283
Que aunque regale el sentido	pág. 341
Qué esperan mis engaños en mis daños.....	pág. 294
Reparo de olorosa monarquía	pág. 269
Responderéis, no lo ignoro	pág. 340
Si del valor mereces la tiara	pág. 303
Si el ausentarme fue respeto poco.....	pág. 263
Si el rendimiento asegura.....	pág. 342
Si en aquesto corresponde.....	pág. 343
Siendo del alma mía los suspiros	pág. 278
Soberbio monte que a Neptuno oprime	pág. 267
Tan dulcemente, aquella Filomena.....	pág. 277
Tiorba de cristal, sonora fuente.....	pág. 266
Tú, que en lecho de esmeralda bruta.....	pág. 271
Valiente Cipión, Numa cristiano	pág. 296
Viendo aquel rui señor el ansia mía	pág. 264

Viendo que Dafne en árbol se convierte	pág. 286
Viendo que el cielo asombros repetía	pág. 275
Yo sé que menos pesara	pág. 342

CONCLUSIONES

Miguel Botello de Carvallo, como gran parte de este círculo de portugueses que escribieron en español en el periodo comprendido entre 1580 y 1668, ha sido salvo contadas excepciones, bastante desatendido por la crítica tanto en las aportaciones documentales que conforman una biografía, como en el estudio crítico de su obra.

Botello de Carvallo es un autor bilingüe en español y castellano, y quizás en el desarrollo de esta tesis doctoral, al ejercer la tarea necesaria de edición, hemos comprendido la importancia que ello tiene tanto desde el punto de vista lingüístico, como desde el punto de vista cultural. Muchos de estos portugueses y, desde luego, Botello, aprendían y manejaban el español perfectamente, aun con las particularidades de esa variedad, también poco estudiada, que algunos lingüistas portugueses han llamado "español de Portugal". El interés y el aprendizaje del castellano, no fue como ya hemos ido argumentando, ni mucho menos recíproco en el caso de los castellanos hacia sus vecinos, con respecto a su lengua. Ello comportaba importantes consecuencias, pues aunque como ya se ha visto, los portugueses participaban activamente de dos literaturas y estaban asumiendo dos tradiciones literarias desde el conocimiento de ambas. Naturalmente los autores españoles leyeron a los portugueses, pero reiteramos que hay ciertos matices de profundidad.

Parece claro que para Botello era tan importante Camoens, como Garcilaso, asumidos como una herencia cultural integrada en un sentido unitario, que parece deducirse en este caso. Naturalmente Lope pudo leer a Camoens y pudo admirarlo, o considerarlo (no es nuestro cometido tratar esto aquí, se trata tan solo de un ejemplo, como pudo hacerlo con multitud de autores italianos) pero en cualquier caso Lope o, por ejemplo, Herrera tenían claro que en castellano el modelo, el iniciador, la autoridad, era Garcilaso. En el caso de Botello pesan dos tradiciones arraigadas profundamente: la portuguesa y la adoptada, teniendo la total responsabilidad de responder también ante esta, pues en ella se escribe. El propio Faria y Sousa, autor que produjo la mayor parte de su obra en castellano, es sin embargo uno de los máximos conocedores de la obra de *Camoens* y hasta tal punto ha marcado esta alternancia lingüística luso-castellana, que los editores de la poesía de Camoens de cualquier época tienen que acudir, casi forzosamente, a un texto escrito en

castellano para comprender la multitud de lecturas y cotejar los testimonios que se ofrecen. No son casos análogos pero convendría preguntarse qué consecuencias hubiera tenido que las *Anotaciones* de Herrera hubieran nacido en portugués. Ya solo eso nos parece bastante significativo. Del mismo modo ocurre, por ejemplo, con las obras históricas de Faria. El historiador portugués se verá obligado necesariamente a consultar numerosos tomos en castellano para comprender las extensas relaciones de Faria sobre el dominio de los portugueses en la India, entre otros muchos asuntos tratados por él.

Es cierto que hemos puesto ejemplos de máxima relevancia como Camoens, en el plano literario o la expansión colonial en Asia de los portugueses, en el plano histórico, por los que cualquier investigador está quizás dispuesto a transitar las barreras lingüísticas y culturales que sean necesarias con el fin de ofrecer datos o nuevas perspectivas, pero qué ocurre entonces con un poeta como el abordado aquí en el que el investigador portugués o el castellano tendrá que bucear en textos en castellano, de españoles y portugueses, a la par que en textos portugueses que configuran el contexto de un poeta que no parece haber alcanzado un gran renombre. Pensamos que al final el interés acaba descendiendo quizás en virtud de dos factores, uno posiblemente sea la calidad literaria y otro la dispersión de textos y contextos, unida al bilingüismo.

Llegados a este punto habría que decir que efectivamente, Botello, o probablemente cualquier autor, pero este muy especialmente, no puede comprenderse sin su vida. Por lo que un texto, y en este caso las *Rimas varias*, está rodeado de una serie de circunstancias históricas y de personajes históricos que también tuvimos que enfrentarnos y clarificar.

De esta manera, podemos asegurar que no se puede comprender de forma completa a este poeta, capitán de navío, sin haber entendido por ejemplo, algunas claves de la rebelión de 1640 en Portugal, o sin haber investigado la historiografía portuguesa sobre Francisco da Gama, IV conde de la Vidigueira, y sus dos virreinos en la India, o sin haber obtenido algunas informaciones sobre Vasco Luis da Gama, V conde de la Vidigueira, tanto en su faceta política y diplomática siendo embajador de Portugal en Francia en parte de la década de los cuarenta, como también las relaciones personales del Conde, de su familia, de su esposa, o su interés por la lectura y su labor de mecenazgo cultural llevado a cabo en Francia.

La escritura de Botello, sobre todo en *La Filis* (1641) y en las *Rimas varias y tragicomedia del mártir d'Ethiopia* (1646), está íntimamente ligada a enaltecer las glorias familiares de los Gama. Ya no es tanto una labor de propaganda política, como una labor de encomio deliberado hacia distintos personajes que, como hemos demostrado en nuestra investigación, al final están en íntima relación con la familia. Botello en ocasiones ejerce de poeta mediador de asuntos ya personales y no solo de los preocupantes temas políticos del momento, que también. Al menos en tres composiciones se le pide a dos nobles portugueses el regreso junto a sus esposas que, tras la investigación, advertimos que acaban siendo ambas, hermanas del Conde de la Vidigueira. En otros casos, elogia a un noble con importantes responsabilidades en la rebelión de 1640, que termina siendo familiar directo de la esposa de dicho Conde. Si nos atenemos a *La Filis*, veremos que muchos fragmentos corresponden con exactitud a los que se recogen en los documentos oficiales albergados en *Torre do Tombo*.

En cuanto a los documentos sobre su vida, quedan todavía múltiples lagunas por esclarecer. Una de ellas es encontrar su partida de nacimiento, averiguar qué fue de su formación, tratar de ofrecer más datos sobre su estancia en Cataluña y en Francia, así como determinar con fechas exactas los periodos de las estancias en uno y otro lugar. También, habría que aclarar a qué pudo dedicarse el autor entre 1628, cuando se presume que volvería de su viaje a la India, y hasta la publicación de *La Filis* en 1641. Solo sabemos que en este tiempo fue secretario del Conde de la Vidigueira pero nos faltan más detalles de un lapso de casi doce años. Por último, quedaría averiguar qué le ocurre al portugués a partir de 1654, fecha de los últimos documentos de los que se tiene noticia y, por tanto determinar su fecha y partida de defunción.

En cuanto a su obra literaria señalaríamos que, a partir del viaje a la India su producción quedará marcada, delimitando incluso los cauces de recepción de la misma. Las primeras obras, tanto la *Fábula de Píramo y Tisbe*, como *Prosas y versos del pastor de Clenarda* sugieren la preocupación del autor por su labor, por su presente interés por el cultivo de las relaciones con escritores de la época y tanto los géneros literarios cultivados, como el contenido de las mismas nos muestran cómo el portugués quiere posicionarse como autor literario entre sus contemporáneos. Cualquier lector implícito de la época podría acercarse a sus textos y entenderlos como un hecho literario sin demasiadas implicaciones contextuales (sí algunas, sobre todo en *Prosas y versos*). Sin embargo,

La Filis y las *Rimas varias*, tendrían incluso unos cauces de recepción distintos, ya que no todos los lectores de la época podrían apreciar el verdadero calado de estos textos, por el poso biográfico que contienen. El primero de ellos termina siendo un poema épico de fuertes tintes biográficos y sumamente elogioso con sus mecenas, en él se nombra a personas implicadas en las colonias portuguesas en la India, como Francisco Mascareñas, Teles de Meneses, Távora o el propio Francisco de Gama y todo el ambiente allí descrito se circunscribe al ámbito político y militar. De distinta forma, las *Rimas* están también fuertemente arraigadas a sus labores como secretario de los Gama, se citan y mencionan algunos de los personajes anteriores, la figura de Vasco Luis de Gama aparece incluso tratada en géneros poéticos en los que un principio no parece tener cabida, pues hasta en textos de carácter amoroso, como las propias elegías, donde se exponen otros temas como la usencia del sujeto amado, culminan con un elogio de la vida militar al lado de los Gama y un elogio a modo de conclusión a toda su familia.

Dejando a un lado todas estas cuestiones y centrándonos en las dos obras editadas aquí, comenzando por la *Fábula de Píramo y Tisbe* de 1621 podrían señalarse los siguientes aspectos:

- 1 Botello tiene la intención deliberada de ser uno de los primeros autores en dar forma de epilio a la historia mitológica de Píramo y Tisbe. De hecho, es el primer texto impreso (manuscrito hay otro más) sobre estos amantes, que está escrito en octavas reales y con claras pretensiones de adscripción al género épico que parece lograr, en mayor o menor medida.
- 2 Botello demuestra en su Fábula que conoce la poesía gongorina, sobre todo los textos más emblemáticos del cordobés, al que trata de imitar solo en parte, pero a su vez es explícita la vinculación que existe en el imaginario poético del autor con Camoens y las versiones del mito facturadas en el siglo anterior, sobre todo la del también portugués Jorge de Montemayor, por lo que se juntarían tres tradiciones. Por una parte la más o menos reciente renovación poética de Góngora en su epilio de *Polifemo*, por otra la tradición de la fábula mitológica, que concierne a Píramo y Tisbe, en el siglo anterior, especialmente Montemayor y por otra parte la

mirada centrada en la gran epopeya de Portugal, *Os Lusíadas*, sobre la que se efectúan numerosos guiños.

3. Ya de este primer texto, deducimos que Botello es un autor que aunque trata de escoger cuidadosamente sus palabras y que, aun utilizando, una muestra de lo más célebre y escuchado de Góngora no profundiza demasiado en sus estructuras (las del cordobés) sí tiene sin embargo un claro afán de refinamiento lingüístico, pero que de un modo inesperado y fluctuante, va alternando con la nitidez de pasajes claros que podrían incluso juzgarse como íntimos y, con ciertos matices, dado que no termina de abandonar en ellos el lenguaje dominante, tendrían algo de sentimentales y emotivos.

4. Esta Fábula de *Píramo y Tisbe* ni alcanza ni pretende ser un ejemplo de suma originalidad en cuanto a ampliificaciones y añadidos sobre la historia ovidiana, ni tampoco obtiene las medallas con las que pudiera condecorarse al más aventajado discípulo de Góngora, pero hay que tener muy en cuenta que es el primer texto de Botello, que al margen de las breves muestras ofrecidas en algún certamen, es su carta de presentación ante la comunidad poética. En él se ofrecen los primeros rasgos de su estilo, erudito pero no excesivamente profundo, refinado pero no nítidamente cultista, conocedor (y con las cautelas necesarias) del canon, pero a veces independiente y emotivo.

Sobre las *Rimas varias*, publicadas en 1646 podríamos concluir que:

1. Botello continúa con algunas de las constantes de su estilo primero. Hay que tener en cuenta que en esta se abordan diferentes géneros poéticos, por lo que todavía habría más cabida para la libertad expresiva que mencionamos en los puntos anteriores, no sin continuar imitando a Góngora en lo más superfluo y conocido.

2. El estilo de Botello es a veces recargado en su elocución, sobre todo en la insistencia continuada de figuras de repetición y en el empleo también sistemático y reiterado de las mismas estructuras sintácticas. Sin embargo, dentro del proceso elocutivo no está suficientemente cuidado, salvo algún genial hallazgo, el

empleo de la metáfora que no sale de zonas comunes y manidas. Tal vez esto es parte de su estilo, de la expresión, a veces sincera, a veces con intentos de trascender e ir en busca de la exquisitez poética que tal vez no logre conseguir. Sin embargo quizás por eso es mucho más valorable ese primer aspecto.

3. La importancia ya señalada de lo circunstancial y de la existencia de una segunda persona real a la que se dirigen muchos de los textos determinará la comprensión del mismo, pero también lo determinará estilísticamente, por ello será usual encontrarnos en estas páginas una llamativa muestra de imperativos, vocativos y continuas oscilaciones entre primera y segunda persona para establecer relaciones entre el enunciador y el destinatario.

4. En cuanto a los temas utilizados podríamos decir que, salvando lo circunstancial y las veladas, a veces no tanto, intenciones políticas, este conjunto de *Rimas* está regido por el tema de la ausencia y los motivos empleados en él son quizás los mas frecuentes en la poesía española desde que se iniciaron los caminos de Garcilaso. No se observan novedades importantes en la selección de tópicos o lugares comunes que continúan siendo los habituales y además solo se ofrece un selecto y reducido grupo sobre el que se repiten una y otra vez las mismas consignas. Nos referimos, por ejemplo, al diálogo e interacción amante-naturaleza, los repetidos topos de la mariposa y la llama, la abeja que pica a la amada, los omnipresentes ojos y sus poder fatal. No hay composiciones religiosas, ni burlescas, y, como ya se ha dicho, tampoco al representar el tema del amor presenta diversos ejemplos.

5. En cuanto a las lecturas de Botello aquí vuelve a inferirse su conocimiento y admiración hacia Garcilaso, Camoens continúa presente y hacia él también hay alusiones o reescritura de algunos de sus versos, por ejemplo en las elegías, a Petrarca también se le cita aquí de forma literal, queriendo evocar al gran maestro y, por supuesto, a Góngora, del que como ya hemos indicado toma numerosas expresiones y trata, solo en ocasiones de imitarlo y no en lo profundo. Autores gongorinos como Villamediana o Polo de Medina parece que también pudo

conocer. De Lope no hemos encontrado tanto como esperábamos, aunque por supuesto que lo leyó e incluso parece que lo conoció. En *La Filis* se le menciona como ejemplo de gran poeta, y en ella también aparecen versos suyos, pero no es el caso que nos ocupa. Quizás el entorno que rodeaba a Botello ha podido hacer pensar en la vinculación de su poesía a una línea más tendente a Lope que otros, la amistad o al menos la relación que pareció unirle a Faria, tan contrario a veces y tan duro con Góngora, ha podido ser uno de los factores que llevasen a pensar, a Cossío, por ejemplo, que Botello no tenía nada de Góngora, cuando eso no es exactamente así.

Para finalizar, habría que decir que Botello es un autor cuya lectura es fruto de continuas y estimulantes sorpresas, por un lado a veces creemos estar viendo en él a un autor que descubre poco y que repite mucho, que embellece pero que no termina de aportar nada nuevo al entramado retórico de la época, pero por otro advertimos en él importantes hallazgos con respecto al tono sincero, a la confesión íntima, a la particular expresión de la saudade lusitana, que hacen de estos testimonios, un ejemplo digno para el análisis y la consideración científica. Botello es también fundamental por la forma en la que, en clave poética, se acerca a episodios históricos y la forma que tiene de relacionarse con su entorno y así se adivina en sus poemas.

Si bien, esta tesis doctoral solo pretende ser un modesto inicio de una ingente tarea, pensamos que hay todavía mucho trabajo que hacer en futuros estudios. Proponemos aquí algunas ideas:

Sería necesario estudiar a fondo otras de sus obras, el camino lo habíamos emprendido ya con *La Filis*, pero aquí no ha podido ver sus frutos de forma completa. A propósito de ésta sería necesario contextualizar la obra e indagar todos y cada uno de los personajes que en ella aparecen, tratar muy en detalle la relación existente entre biografía y literatura a propósito de la misma y someterla a un riguroso análisis para establecer las diferencias con el resto de su producción, pues parece que en ella se muestra un estilo cuidado y más uniforme que en otras ocasiones.

Serían necesarios varios estudios pormenorizados sobre la lengua poética de Botello en el conjunto de toda su producción, para atender no solo cualitativamente sino cuantitativamente, mediante procesos estadísticos, los numerosos ejemplos que éste ofrece y tratar de llegar a conclusiones más precisas y exactas en relación con sus modelos.

Pensamos que sería muy interesante un trabajo que estudie la parte de la poesía de Botello que más se aparta del tono y de la retórica de la época, aquellos elementos más personales. Inicar por tanto, búsquedas de posibles modelos y textos coetáneos con peculiaridades expresivas semejantes.

Sería conveniente hacer pesquisas detalladas en los archivos para encontrar nuevos datos sobre su perfil biográfico. Aquí, hemos querido dedicarnos a contrastar una información difusa y casi perdida, pero pensamos, quizás no sin sospechas y algunas evidencias que no ha sido posible mostrar aquí, que los archivos tienen aún sorpresas que darnos

BIBLIOGRAFÍA

- ACUÑA, H. (1982) *Varias poesías*, ed. de Luis F. Díaz Larios, Madrid: Cátedra.
- AGRAIT, G. (1971) *El Beatus Ille en la poesía lírica del Siglo de Oro*, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- AGUIAR E SILVA, V. (2012) A elegia na lírica de Camões, *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 19-31.
- ALATORRE, A. (2003) El sueño erótico en la poesía de los siglos de Oro, México: Fondo de Cultura Económica.
- ALONSO, A. (2002a) *La poesía italianista*, Madrid: Laberinto.
- (2002b) Pérez Sigler, traductor de las "Metamorfosis", *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, coord. por Jesús Ponce Cárdenas e Isabel Colón Calderón, pp. 167-175.
- (2007) La segunda persona en los sonetos de amor: de Boscán a Lope, *Revista de poética medieval*, vol. 18, p. 15-51.
- ALONSO, D. (1978) Vocablos cultos de la Soledad I, *Obras completas*, vol. V. Madrid: Gredos, pp. 54-72.
- ALVES DOS SANTOS, C. (2015) Os Lusíadas de Camões como modelo literario de las Soledades de Góngora, *Castilla, Estudios de Literatura*, vol. 6, pp. 41-71.
- ANGUILLARA, A. (1584) *Le Metamorfosi di Ovidio*, Venezia: Bernardo Giunti.
- ANONIMO (1920) *Ovide moralisé: poème du commencement du quatorzième siècle, publié d'après tous les manuscrits connus par C. de Boer*. Amsterdam: Publié par C. de Boer, Martina G. de Boer et Jeannette Th. M. van't Sant, vol. IV.
- ANTONIO, N. (1788) *Bibliotheca Hispana nova*, Madrid, Joaquín de Ibarra.

- ARELLANO, I. (2000) *Diccionario de los autos sacramentales de Calderón*, Kassel: Edition Reichenberger.
- ARELLANO, I. y RONCERO, V. (2002) *Poesía satírica y burlesca de los siglos de Oro*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ARES MONTES, J. (1956) *Góngora y la poesía portuguesa del siglo XVII*, Madrid: Gredos.
- ARGENSOLA, L. (1972) *Rimas*, ed. introducción y notas de José Manuel Blecua, Madrid: Espasa-Calve.
- ARGUIJO, J. (2004) *Poesía*, edición, introducción y notas de Gaspar Garrote Bernal y Vicente Cristóbal, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- ARREDONDO, S. (2011) *Literatura y propaganda en tiempo de Quevedo : guerras y plumas contra Francia, Cataluña y Portugal*, Navarra: Universidad de Navarra; Madrid : Iberoamericana; Frankfurt am Main : Vervuert.
- ASENSIO, E. (1974) *Estudios portugueses*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.
- ASENSIO, E. Y PINA MARTINS, J. V. (1982) Las Lusíadas y las Rimas de Camões en la poesía española (1580- 1640), *Luis de Camões*, Paris: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 39-94.
- AVALLE-ARCE, J. B. (1974) *La novela pastoril española*, Madrid. Istmo.
- BAPTISTA ABREU, D. M. (2002) As imagens náuticas na poesia amorosa e na poesia de exílio de Ovídio: a propósito dos Amores e dos Tristia, *Ágora. Estudos Clássicos em Debate*, vol. 4, pp. 79-98.
- BLANCO, M. (2010) La estela del Polifemo o el florecimiento de la fábula barroca (1613-1624), *Lectura y signo*, vol. V, pp. 31-68.
- (2012) *Góngora heroico. Las Soledades y la tradición épica*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispánica.

- BARBOSA MACHADO, D. (1752) *Bibliotheca lusitana histórica, crítica e cronológica*, III, Lisboa: Ignacio Rodrigues.
- BARRERA Y LEIRADO, C. A. (1860) *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*, Madrid: M. Rivadeneyra.
- BLECUA, J. M. (1991) *La poesía de la Edad de Oro, II, Barroco*, Madrid: Castalia.
- BOCÁNGEL, G. (1985) *La lira de las musas*, ed. de Trevor J. Dadson, Madrid: Cátedra.
- BOSCÁN, J. (1999) *Obra completa*, ed. de Carlos Clavería, Madrid: Cátedra.
- BOTELLO, M. (1646) *Rimas varias y Tragicomedia del mártir d'Ethiopia*, Ruan: Imprenta de Lorenço Maurry.
- BRAAMCAMP FREIRE, A. (1899) *conde de illa Franca e a inquisi ã o*, Lisboa: Impresa Nacional.
- BROWN, K. y GARCÍA-SAN ROMÁN, G. (2014) Un cuaderno de versos manuscritos en español de ca. 1550 en el Archivo Histórico de Protocolos de Barcelona, *Studia Aurea*, vol. VIII, pp. 407-607.
- BUESCU, A. I. (2004) Aspectos do bilingüismo Português-Castelhano na época moderna, *Hispania*, vol. 64, n. 216, pp. 13-38.
- BUSTAMANTE, J. (1595) *Las transformaciones de Ovidio en lengua española*, Amberes: Pedro Bellero.
- CABELLO PORRAS, G. (1990) La mariposa en cenizas desatada: una imagen petrarquista en la lírica áurea, o el drama espiritual que se combate dentro de sí (1.^a parte), *Estudios humanísticos*, vol. 12, pp. 255-278.
- CACHO CASAL, R. (2003) Poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos, *Nueva revista de filología hispánica*, vol. 51, 2, pp.465-491.
- CALDERÓN DE CUERVO, E. (2000) Los Discorsi del Tasso y las poéticas del Siglo de Oro español, *Anales de la Fundación Francisco Elías de Tejada*, vol. 6, pp.275-292.

- CAMACHO GUIZADO, E. (1969) *La elegía funeral en la poesía española*, Madrid: Gredos.
- CAMOENS, L. (1639) *Lusíadas*, comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Madrid: Iván Sánchez.
- (1685) *Rimas varias*, I y II, comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Lisboa: Theotonio Damaso de Mello.
- (1689) *Rimas varias*, III, IV y V, comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Lisboa: Imprenta Craesbeeckiana.
- (1980) *Lírica completa*, I, prólogo y notas de Maria de Lurdes Saraiva, Oporto: Imprensa Nacional.
- (1980) *Lírica completa*, II, prólogo y notas de Maria de Lurdes Saraiva, Oporto: Imprensa Nacional.
- (1980) *Lírica completa*, III, prólogo y notas de Maria de Lurdes Saraiva, Oporto: Imprensa Nacional.
- (1992) *Os lusíadas*, leitura, prefácio e notas de Alvaro J.da Costa Pimpão, Lisboa: Instituto Camões.
- CARDIM, P. (2005) “Neu tudo se pode escrever”. Correspondencia diplomática e informação “política” en el Portugal del seiscientos, *Cuadernos de Historia Moderna, Anejos*, vol. 4, pp. 95-128.
- CARDIM, P. (1998) Os “rebeldes de Portugal” no Congresso de Münster (1644-48), *Tiempos modernos*, vol. 19-20, pp. 101-128.
- CARREIRA, A. (1999) Píramo y Tisbe, *Amores míticos*, eds. Emilia Fernández de Mier y Félix Piñero Torres, Madrid: Ediciones Clásicas, pp. 223-246.
- (2004) Notas al margen de "El sueño erótico en la poesía de los siglos de Oro" de Antonio Alatorre, *Nueva revista de Filología hispánica*, vol. LII, 2, pp. 465-488.

- CARRILLO Y SOTOMAYOR, L. (1990) *Obras*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid: Castalia.
- CASCALES, F. (1975) *Tablas poéticas*, edición, introducción y notas de Benito Brancaforte, Madrid: Espasa-Calpe.
- CASTILLEJO, C. (1969) *Obras*, edición, prólogo y notas de Jesús Rodríguez Bordona, Madrid: Espasa-Calpe.
- CASTILLO, C. (2014) Los círculos poéticos y políticos de Miguel Botelho de Carvalho: de El pastor de Clenarda a las Rimas varias y Tragicomedia del mártir de Etiopía, *Quaderni di Letterature straniere moderne e coparate dell'Università di Pavia*, vol. LXI, pp. 7-24.
- (2013a) Novela pastoril y novela corta: cruce de caminos, *Los viajes de Pampinea: "novella" y novela española de los Siglos de oro*, coord. por Isabel Colón Calderón, David Caro Bragado, Clara Marías Martínez y Alberto Rodríguez de Ramos, pp. 225-236.
- (2013b) El romance en la novela pastoril, *Edad de Oro*, vol. 32, pp. 119-146.
- (2005) *Antología de libros de pastores*, Madrid: Centro de Estudios Cervantinos.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. (1997) *Viaje del Parnaso*, ed. de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas, Madrid: Alianza en colaboración con Centro de Estudios Cervantinos.
- (1997) *Don Quijote de la Mancha*, ed. de John Jay Allen, Madrid: Cátedra; Letras Hispánicas, vol. II.
- CETINA, G. (2014) *Rimas*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra.
- CISNEROS, L. J. y Guibovich, P. (1987) Apuntes para una biografía de Espinosa Medrano, *Fénix. Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, Lima, vol. 32-33, pp. 96-112.

COIMBRA MARTINS, A. (1985) *Em torno de Diogo do Couto*, Coimbra: Biblioteca General da Universidade de Coimbra.

----- (1991) História de Diogo do Couto e dos seus livros, Coimbra: *Revista da Universidade de Coimbra*, vol. XXXVI, pp. 73-118.

COLODRERO DE VILLALOBOS, M. (1629) *Rimas varias*, Córdoba: Salvador de Cea Tesa.

COLÓN CALDERÓN, I. (1994) La mezcla de géneros en las "Academias Morales de las Musas", de Antonio Enríquez Gómez. Las elegías, *Los judaizantes en Europa y la literatura castellana del siglo de Oro : (with an english introduction)*, coord. por Fernando Díaz Esteban, Madrid: Letrúmero, pp. 97-101.

----- (2006) Extrañas sendas: la destrucción por el rayo en la poesía del siglo XVII, *Lectura y Signo*, vol. 1, pp. 9-40.

CORDEIRO, J. (1631) *Elogio de poetas lusitanos a Lope de Vega*, Lisboa.

COROMINAS, J. Y PASCUAL, J. A. (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, I, Madrid: Gredos.

----- (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, II, Madrid: Gredos.

----- (1980) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, III, Madrid: Gredos.

----- (1981) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, IV, Madrid: Gredos.

----- (1981) *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, V, Madrid: Gredos.

CORREA, P. (1989) La fábula de Píramo y Tisbe en Gregorio Silvestre. *Homenaje al profesor Antonio Gallego Morell*, coord. por Concepción Argente del Castillo Ocaña, vol. I, pp. 303-318.

- (2001) Jorge de Montemayor: su versión de Píramo y Tisbe, *Humanitas*, vol. LIII, pp. 375-316.
- (2002) Píramo y Tisbe a través de Tirso de Molina, *Ágora: estudios clásicos em debate*, vol. IV, pp. 127-152.
- (2003) *La historia de Píramo y Tisbe en Antonio de Villegas*. Granada: Universidad de Granada, pp. 303-318.
- (2007) La fábula de Píramo y Tisbe de Juan A. de Vera y Zúñiga, *Florentia iliberritana: Revista de estudios de antigüedad clásica*, vol. XVIII, pp. 9-26.
- (2008a) Los romances de Píramo y Tisbe, *Tonos digital: revista electrónica de estudios filológicos*, vol. XV. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2674838> [visto en abril de 2015]
- (2008b) Píramo y Tisbe de Antón de Mari-Reguera, *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, vol. XV. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2674839> [visto en marzo de 2015]

COSSÍO, J. M. (1998) *Fábulas mitológicas en España*, Madrid: ITSMO (1ª ed. de 1952).

COUTO, D. (1645) *Cinco livros da decada doze da historia da India*, París.

COVARRUBIAS, S. (2003) *Tesoro de Lengua castellana o española*, ed. de Martín de Riquer, Barcelona: Alta Fulla.

CRISTÓBAL LÓPEZ, V. (1993) Precedentes clásicos del género de la oda, *La Oda*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, pp. 19-46.

----- (1997) Las Metamorfosis de Ovidio en la literatura española: visión panorámica de su influencia con especial atención a la Edad Media y a los siglos XVI y XVII, *Cuadernos de literatura griega y latina*, vol. I, pp. 125-154.

----- (2000) Mitología clásica en la literatura española. Consideraciones generales y bibliografía. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios latinos*, vol. 18, pp. 29-76.

- (2002) *Mujer y Piedra. El mito de Anaxárete en la literatura española*, Huelva: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Huelva.
- (2010) La fábula mitológica en España: valoración y perspectivas, *Lectura y signo: revista de literatura*, vol. V (1) pp. 9-30.
- (2013) Tradición clásica: concepto y bibliografía, *Edad de Oro*, vol. XXIV, pp. 27-46.
- CRUZ CASADO, A. (1990) Secuelas de la Fábula de Polifemo y Galatea: versiones barrocas a lo burlesco y a lo divino, *Criticón*, vol. 49, pp. 51-59.
- CRUZ, SOR JUANA INÉS (2006) *Primero sueño y otros escritos*, prólogo de Elena del Río Parra, México: Fondo de cultura económica, pp. 187-188.
- DASILVA, X. M. (2011) Comentário a um soneto (autêntico) de Camões. Em quanto quis Fortuna que tivesse. *Límite: Revista de Estudos Portugueses y de la Lusofonía*, vol. 5, pp. 49-73.
- (2012) O soneto como preâmbulo confidencial na poesia camoniana, *Actas da VI Reunião Internacional de Camonistas*, Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, pp. 173-215.
- DELGADO LEÓN, F. (1992) La fábula de Píramo y Tisbe La fábula de Píramo y Tisbe en la literatura y su culminación en Góngora, *Boletín de la Real Academia de Córdoba*, vol. 122, pp. 37-54.
- DÍAZ CORRALEJO, V. (2001) La traducción castellana del "De melieribus claris", *Cuadernos de Filología Italiana*, nº extraordinario, pp. 241-261.
- DÍEZ FERNÁNDEZ, J. I. (2001) Biografía y literatura en la elegía "A la ausencia de la patria" de Antonio Enríquez Gómez, *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, pp. 28-53.
- (2003) *La poesía erótica de los Siglos de Oro*, Madrid: Laberinto.
- DOLCE, L. (1553) *Le trasformazioni*, Venecia: Gabriel Giolito de Ferrari.
- EGIDO, A. (2002) Góngora y la batalla de las musas, *Góngora hoy I-II-III: actas de los*

Foros de Debate Góngora Hoy celebrados en la Diputación de Córdoba, coord. por Joaquín Roses Lozano, pp. 95-126.

ESPINOSA, P. (2006) *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra.

EXTREMERA TAPIA, N. (2013) Os Lusíadas y Vasco da Gama en la España del Siglo de Oro, *Limite*, Universidad de Granada, vol. 7, pp. 29-61.

FALCÓN MARTÍNEZ, C., FERNÁNDEZ GALIANO, E. Y LÓPEZ MELERO, R. (2002) *Diccionario de Mitología clásica*, I, Madrid: Alianza Editorial.

----- (2002) *Diccionario de Mitología clásica*, II, Madrid: Alianza Editorial.

FANCONI VILLAR, P. (2002) La fábula de Píramo y Tisbe en "El bandolero", *Estudios sobre tradición clásica y mitología en el Siglo de Oro*, coord. por Jesús Ponce Cárdenas e Isabel Colón Calderón, pp. 67-72.

FARIA Y SOUSA, M. (1695) *Asia portuguesa*, III, Lisboa: Antonio Craesbeeck.

FERNÁNDEZ DAZA, C. (1994) *Juan Antonio de Vera, I Conde de la Roca: (1583-1658)*, Badajoz: Excma. Diputación Provincial de Badajoz.

FRANCIA Y ACOSTA, F. (1624) *Jardín de Apolo*, Madrid: Antonio Pérez y Gómez.

FRANCO DURÁN, M. J. (1997) Manuales mitográficos medievales como fuente de transmisión de las fábulas antiguas, *Scriptura*, vol. XIII, pp. 139-149.

FRAY LUIS DE LEÓN (2005) *Poesía*, ed. de Álvaro Alonso, Barcelona: Random House Mondadori.

FREIRE, A. B. (1899) *O conde de Villa Franca e a Inquisição*, Lisboa: Imprensa Nacional.

FREITAS CARVALHO, J. A. (2007) La formación del Parnaso portugués en el siglo XVII. Elogio, crítica e imitación, *Bulletin Hispanique*, vol. 109, 2, pp. 473-509.

GALBARRO GARCÍA, J. (2011) Antonio Gómez y la "nación portuguesa", ed. Antonio Azaustre Galiana y Santiago Fernández Mosquera, *Compostella Aurea. Actas del VIII*

Congreso de la AISO, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, II, 2011, pp. 617-623.

GALHEGOS, M. (1635) *Templo da memoria*, Lisboa: Lourenço Craesbeeck.

GALLARDO, B. J. (1866) *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, coordinados y aumentados por D. M. R. Barco del Valle y D. J. Sancho Rayon, II, Madrid: M. Rivadeneyra.

GARCÍA GILBERT (1997) *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*, Valencia: Universidad de Valencia.

GARCÍA PERES, D. (1890) *Catalogo razonado biográfico y bibliográfico de los autores portugueses que escribieron en castellano*, Madrid : Imprenta del Colegio Nacional de Sordo-Mudos y de Ciegos.

GARCILASO DE LA VEGA (2010) *Poesías castellanas completas*, ed. de Elias L. Rivers, Madrid: Castalia.

GARRISON, D. (1994) *Góngora and the "Pyramus and Thysbe" myth from Ovid to Shakespeare*. Nueva Jersey: Juan de la Cuesta, Hispanic Monograph.

GLASER, E. (1957) *Estudios hispano-portugueses: relaciones literarias del Siglo de Oro*, Madrid: Castalia.

GÓMEZ, J. (1993) El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI), *Dicenda*, vol. XI, pp. 171-195.

GÓNGORA, L. (1992) *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, Madrid: Castalia.

----- (1994) *Soledades*, ed. de Robert Jammes, Madrid: Castalia.

----- (1998) *Romances*, ed. crítica de Antonio Carreira, I, Barcelona: Quaderns Crema.

----- (1998) *Romances*, ed. crítica de Antonio Carreira, II, Barcelona: Quaderns Crema.

- (1998) *Romances*, ed. crítica de Antonio Carreira, III, Barcelona: Quaderns Crema.
- (1998) *Romances*, ed. crítica de Antonio Carreira, IV, Barcelona: Quaderns Crema.
- (2000) *Obras completas, Luis de Góngora. Poemas de autoría segura. Poemas de autenticidad probable*, I Madrid: Fundación José Antonio de Castro.
- (2013) *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Cátedra (1ª ed. 2010).
- GONZÁLEZ ESCANDÓN, B. (1938) *Los temas del carpe diem y la brevedad de la rosa en la poesía española*, Barcelona: Servicios de Publicaciones de la Universidad de Barcelona.
- GORGA LÓPEZ, G. (1997) La historia de Píramo y Tisbe de Cristóbal Castillejo. Entre la ironía y la ejemplaridad, *Livius: Revista de estudios de traducción*, vol. IX, pp. 45-52.
- (2006) Cristóbal de Castillejo y el diálogo con la tradición. *Analecta Malacitana*, anejo LX, pp. 46-49 y 89-94.
- GRAVES, R. (2005) *Los mitos griegos*, Barcelona: Ariel.
- GRIMAL, P. (2008) *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Paidós.
- GUTIÉRREZ ARRANZ, L. (1996) La poesía de tema mitológico de Villamediana, *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse-Pamplona, vol. I, pp. 367-372.
- (1999) *Las fábulas mitológicas. Conde de Villamediana*, Kasel: Edition Reichenberger.
- HAFFNER, I. (2009) Investigação histórica do bilinguismo na Península Ibérica a partir do século XV – até ao século XVII, *Études romanes de Brno*, 30, 1.
- HERRERA MONTERO, R. (1998) Ariadna Culterana (Las fábulas de Colodrero, Jerónimo de Cáncer y Salcedo Coronel), *Congreso Internacional sobre Hmanismo y Renacimiento*, vol. 2, pp. 395-402.

HERRERA, F. (1985) *Obra castellana original completa*, edición de Cristóbal Cuevas, Madrid: Cátedra.

----- (2001) *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid: Cátedra.

HERRERO INGELMO, J. L. (1994): Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI), *ole t n de la e al Academia Española*, vol. LXXIV, cuaderno CCLXI, pp. 13-192.

----- (1994): Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI), *olet n de la e al Academia Española*, vol. LXXIV, cuaderno CCLXII, pp. 237-402.

----- (1994): Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI), *olet n de la e al Academia Española*, vol. LXXIV, cuaderno CCLXIII, pp. 523-610.

----- (1995): Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI), *ole t n de la e al Academia Española*, vol. LXXV, cuaderno CCLXIV, pp. 173-223.

----- (1995): Cultismos renacentistas (Cultismos léxicos y semánticos de la poesía del siglo XVI), *ole t n de la e al Academia Española*, vol. LXXV, cuaderno CCLCV, pp. 293-393.

----- (1995) Leño, pino, abeto... Sinécdoques clásicas en los siglos de Oro, *Voces*, VI, pp. 41-52.

HESPELER-BOULTHEE, J.J. (2011) *A Story in Stones. Portugal's influence on culture and architecture in the Highlands of Ethiopia 1493- 1634*, British Columbia: CCB Publishing.

HORACIO (2005) *Epodos. Odas*, introducción, traducción y notas de Vicente Cristóbal, Madrid: Alianza.

HURTADO DE MENDOZA, D. (2007) *Poesía completa*, ed. de Ignacio Díez Fernández, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

IFE B. W. (1974) *Dos versiones de Píramo y Tisbe: Jorge de Montemayor y Pedro Sánchez de iana. (Fuentes para el estudio del romance "la ciudad de a bilonia" de Góngora)*. Exeter: University of Exeter.

JAMMES, R. (1961) Notes sur la Fabula de Píramo y Tisbe de Góngora" *Les Langues Néo-Latines*, vol. LV, pp. 1-47.

JÁUREGUI, J. (1993) *Poesía*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid: Cátedra.

LÁZARO CARRETER F. (1961) Situación de la fábula de Píramo y Tisbe, *Nueva revista de Filología Hispánica*, vol. XV, pp. 462-482.

----- (1974) Dificultades en la "Fábula de Píramo y Tisbe de Góngora, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. XXIII, pp. 88-100.

LIDA DE MALKIEL, R. M. (1963) La abeja: historia de un motivo poético, *Romance Philology*, vol. 17, pp. 75-86.

LÓPEZ BUENO, M. B. (1993) Hacia la delimitación del género en la poesía española del Siglo de Oro, *La Oda*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, pp. 175-214.

----- (1996) De la elegía en el sistema poético renacentista o el incierto devenir de un género, *La Elegía*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, pp. 133-166.

LÓPEZ DE VEGA, A. (1620) *Lírica poesía*, Madrid: Guzmán.

LÓPEZ LARA, P. (1987-1988) "Quién dice que la ausencia causa olvido" (Cinco poemas inéditos y un ensayo de aproximación crítica), *Revista de Filología Hispánica*, vol. 5, pp. 277-302.

LÓPEZ MUÑOZ, M. (1991) Horacio, Garcilaso y el tema del beatus ille, *Estudios de Filología latina en honor del profesor Gaspar de La-Chica Cassinello*, Universidad de Granada. pp. 109-136.

- LY, N. (1998) La reescritura del soneto primero de Garcilaso, *Criticón*, vol. 74, pp. 9-29.
- MANERO SOROLLA, M. P. (1990) *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona: Promociones y Publicaciones Universitarias (Estudios de Literatura Española y Comparada).
- MANUKYAN, A. (2012) Salas Barbadillo entre sus contemporáneos: sus gustos literarios e influencias, ed. C. Mata Induráin y A. J. Sáez, *Scripta manent. Actas del I Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro*, Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, pp. 279-295.
- MARÍAS MARTÍNEZ, C. (2013) Construcción poética e ideológica del matrimonio y de la esposa en la epístola de Boscán, *Studia Aurea*, 7, pp. 109-138.
- MARINO, G. (1620) *La Sampogna del Cavalier Marino; divisa in idillii favolosi et pastorali*, Paris: Abraam Pacardo.
- MARTÍN DE LA PLAZA, L. (1995) *Poesías completas*, edición, introducción y notas de Jesús M. Morata Pérez, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Diputación Provincial de Málaga.
- MARTÍNEZ-BARBEITO, C. (1951) *Macías el Enamorado y Juan Rodríguez del Padrón*, IV, Santiago de Compostela: Bibliófilos Gallegos.
- MARTINS ZUQUETE, A. E. (1984) *Nobreza de Portugal*. Lisboa: Editorial Enciclopedia.
- MARTOS PÉREZ, M. D. (2011) Aspectos métricos del cultismo léxico en la poesía de Agustín de Tejada Páez, *Rhythmica*, vol. IX, pp. 163-182.
- MATAS CABALLERO, J. (1990) *Juan de Jáuregui, poesía y poética*. Sevilla: Diputación de Sevilla.
- MELO, F. M. (1959) *Apólogos dialogais*, II, prefácios e notas do prof. José Pereira Tavares, Lisboa: Livraria Sá da Costa.
- MEXÍA, P. (2003) *Silva de varia lección*, ed. De Isaías Lerner, Madrid: Castalia.
- MEY, F. (1586) *Del Metamorfoseos de Ovidio en otava rima, traduzido por Felipe Mey; siete libros, con otras cosas del mismo*. Tarragona: Felipe Mey.

MONCAYO, P. (1589) *Flor de varios romances nuevos, y canciones, agora nueuamente recopilados de diuersos autores, por el bachiller Pedro de Moncayo, natural de Borja*, Huesca: Iuan Perez de Valdiuieso.

MONIZ DE CARVAILHO, A. (1644) *Francia interessada con Portugal. En la separación de Castilla con noticias de los interesses comunes de los principes y estados de Europa*. Paris: Miguel Blageart.

MONTEMAYOR, J. (2012) *Poesía selecta*, ed. de Juan Montero y Elisabeth Rhodes, Madrid: Castalia.

----- (1996) *Poesía completa. Cancionero (1554), Cancionero (1562), Segundo Cancionero (1558), Traducción de los cantos de Amor de Ausias March*, Madrid: Biblioteca Castro.

MOYA DEL BAÑO, F. (1966) *El mito de Hero y Leandro en la literatura*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

----- (1969) *Estudio mitográfico de las Heróidas de Ovidio*. Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.

NIDER, V. (2002) La Fénix, *La Perinola*, pp.161-180.

NIVAL, R. D. (1987) *La Fábula de Píramo y Tisbe*, estudio-comentario, notas y versión prosificada por Robert D. Nival, Michigan: University Microfilms International, pp. 16-26 y 38-91.

NOVO, Y. (1966) La elegía en el primer tercio del siglo XVII: en torno a Lope de Vega, *La Elegía*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, pp. 227-260.

NÚÑEZ RIVERA, J. V. (1996-1997) Los poemarios líricos en el Siglo de Oro: diaposición y sentido, *Philologia hispalensis*, vol. 11, 1, pp. 153-166.

NÚÑEZ RIVERA, J. V. (1996) Entre la epístola y la elegía. Sus confluencias genéricas en la poesía del Renacimiento, *La Elegía*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla:

Secretariado de Publicaciones, pp. 167-213.

OROZCO DÍAZ, E. (1989) *Temas del Barroco. De poesía y pintura*, introducción de Antonio Sánchez Trigueros, Granada: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Granada.

OSUNA, I. REDONDO, E. Y TORO, B. (1996) Aproximación a las traducciones de la elegía amorosa romana en el Siglo de Oro, *La Elegía*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, pp. 75-100.

OVIDIO, P. (1994) *Heroidas*, introducción, traducción y notas de Vicente Cristóbal, Madrid: Alianza.

----- (1990) *Metamorfosis*, ed. de Ruíz de Elvira, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

PAMPÍN BARRAL, M. (2001) Cantan ruyseñores cantares más de çiento: la evolución del canto del rui señor en la poesía cancioneril, *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: actas del Congreso Internacional*, coord. Por Carlos Alvar Ezquerro, Universidad de Alcalá, pp. 63-72.

PANTALEÓN DE RIBERA, A. (2003) *Obra selecta*, ed. de Jesús Ponce Cárdena, Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Málaga.

PEDROSA, J. M (2003) La mariposa, el amor y el fuego: Petrarca y Lope a Dostoievski y Argullol, *Criticón*, vol. 87-88-89, pp. 649-660.

PEGÓ PUIGBÓ, A. (2003) Hipertextualidad e imitación (A propósito de los «espíritus de amor» en Garcilaso), *Revista de Literatura*, vol. 65, 129, pp. 5-29.

PEÑA ÁLVAREZ, J. (2012) *Flores en la poesía española del renacimiento y Barroco* (tesis doctoral bajo la dirección del Doctor Álvaro Alonso), Madrid: Universidad Complutense.

PÉREZ DE MONTALBÁN, J. (1999) *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, pp. 305- 380.

PÉREZ DE MOYA, J. (1995) *Philosophía secreta*, ed. de Carlos Clavería, Madrid: Cátedra.

PÉREZ LASHERAS, A. (2011) *Ni amor ni constante (Góngora en su fábula de Píramo y*

Tisbe). Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial.

PÉREZ SIGLER, A. (1609) *Metamorphoseos del excelente poeta Ovidio Nasson*, Burgos: Juan Baptista Varesio.

PETRARCA, F. (2012) *Cancionero*, I, edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid: Cátedra.

----- (2012) *Cancionero*, II, edición bilingüe de Jacobo Cortines, Madrid: Cátedra.

PEZZINI, S. (2015) Claves gongorinas en un soneto de Lorca, *Analecta Malaccitana*, vol. 38.

POGGI, G. (2006) Ruiseñores y otros músicos "naturales": Quevedo entre Góngora y Marino, *La Perínola*, vol. 10, pp. 257-269.

PONCE CÁRDENAS, J. (1998) Dos notas a la Fábula de Europa, *Dicenda*, Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, vol. 16, pp. 267-270.

----- (1999) Fenómenos de plurilingüismo en el marco de la epístola: una aproximación, *Dicenda*, v.7, pp. 313-326.

----- (2001a) *Góngora y la poesía culta del siglo XVII*, Madrid: Laberinto.

----- (2001b) Introducción a un texto burlesco: "La mentira pura de Baco y Erígone", *Tiempo de burlas: en torno a la literatura burlesca del Siglo de Oro*, editado por Javier Huerta Calvo, Emilio Peral Vega y Jesús Ponce Cárdenas, Madrid: Verbum, pp.145-160.

----- (2008) El vuelo de la paloma: Góngora, Lorca y la poesía, *Lectura y Signo*, vol. 3, pp. 365-381.

----- (2010) El tapiz narrativo en el Polifemo: eros y elipsis, *Todo Góngora I. Edición crítica y anotada de la obra poética de Luis de Góngora y Argote*, Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

- PRESTAGE, E. (1919) As duas embaixadas do 1º marquês de Nisa a França (1642 a 1646 e 1647 a 1649), *O Instituto*, vol. LXVI, 5, pp. 225- 241; vol. LXVI, 6, pp. 305-317; vol. LXVI, 7, pp. 372-384; vol. LXVI, 8, pp. 407-418; vol. LXVI, 9, pp. 449-458.
- PRIETO, A. (1984) El "cancionero petrarquista" de Garcilaso, *Dicenda*, pp. 97-115.
- PUERTA ESCRIBANO, R. (2008) La moda civil en la España del siglo XVII: inmovilismo e influencias extranjeras, *Ars longa: cuadernos de arte*, vol. 17, pp. 67-80.
- PUYUELO ORTÍZ, E. (2002) La brevedad de la rosa en un soneto de fray Jerónimo de San José, *Alazet*, vol. 14, pp. 349-357.
- QUEVEDO, F. (1999) *Obra poética*, I, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia.
- (1999) *Obra poética*, II, ed. de José Manuel Blecua, Madrid: Castalia.
- (2005) *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Madrid: Cátedra.
- RAMOS COELHO, J. (1894) *Manuel Fernandes Vila Real e o seu processo na Inquisição de Lisboa*, Lisboa: Empresa do “Occidente”. Consultado en:
[\[http://arlindo-correia.com/021109.html\]](http://arlindo-correia.com/021109.html)
- (1903) O primeiro marquês de Nisa, *Arquivo histórico português*, Lisboa: Calçada do Cabra 1, pp. 33-44; 68-73; 102-108; 149-156; 229-235; 260-263; 324-327; 329-335.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1726-1739) *Diccionario de Autoridades* [en línea]
 <<http://web.frl.es/DA.html>>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>
- REIS TORGAL, L. (1981) *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*, Coimbra: Biblioteca General da Universidade.
- REVAH, I. S. (2003) *Antonio Enríquez Gómez: un écrivain marrane*, Paris: Éditions Chandeigne.

REY DE ARTIEDA, A. (1981) *Los amantes*, edición e introducción de Carmen Iranzo, Madrid: Taurus, pp. 67-69.

REYES CANO, R. *Estudios sobre Cristóbal de Castillejo (tradición y modernidad en la encrucijada poética del siglo XVI)*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, pp.15-36 y 85-105.

ROCHA PEREIRA, M. H. (2004) A Elegia III de Camões, *Península: revista de estudos ibéricos*, vol. 1, pp. 107-112.

RODRÍGUEZ MOÑINO, A. (1953) *Silva de varios de romances*, Madrid: Castalia.

----- (1968) *Colección de romanceros de los siglos de oro: Cancionero de romances. Lorenzo de Sepúlveda*, Madrid: Castalia.

ROMOJARO MONTERO, R. (1998) *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro. Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*. Barcelona: Anthropos.

ROSES LOZANO, J. (1993) La "Ariadna" de Salcedo Coronel y el laberinto barroco, coord. por Manuel García Martín, *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, vol. 2, 1993, pp. 887-899.

ROSES LOZANO, J. (1994) Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de la Soledades en el siglo XVII. Madrid: Támesis.

ROZAS, J. M. (1963) Para la fama de un verso de Camoens en España: dos octavas inéditas de Villamediana y un soneto anónimo, *Revista de literatura*, t. 23, núm. 45-46, pp. 105-107.

RUIZ DE ELVIRA, A. (1982) *Mitología clásica*, Madrid: Gredos.

RUIZ PÉREZ, P. (1993) La oda en el espacio del siglo XVII, *La Oda*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, pp. 277-318.

- (1996) El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía, *La Elegía*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones,, pp. 317-368.
- SALAS BARDADILLO, A. G, (1622) *Fiestas de la boda de la incasable mal casada*, Madrid: Viuda de Cosme Delgado.
- SALAS QUESADA, P. (2004) Los inicios de la enseñanza de la lengua española en Portugal, *Las gramáticas y los diccionarios en la enseñanza del español como segunda lengua, deseo y realidad: Actas del XV Congreso Internacional de ASELE*, coord. por María Auxiliadora Castillo Carballo, pp. 799-804.
- SALAZAR RINCÓN, J. (2001) Sobre los significados del laurel y sus fuentes clásicas en la Edad Media y el Siglo de Oro, *Revista de Literatura*, vol. LXIII, 126, pp. 333-368.
- SALVÁ Y MALLÉN, P. (1872) *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, I, Valencia: Ferrer de Orga.
- SÁNCHEZ DE VIANA (1990) *Ovidio, Las Metamorfosis*, edición, introducción y notas de Juan Francisco Alcina, Barcelona: Planeta.
- SÁNCHEZ LAILLA, L. (2000) «Dice Aristóteles»: la reescritura de la Poética en los Siglos de Oro, *Criticón*, vol. 79, pp. 9-36.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, A. (2012) La recepción de Góngora en Europa y su estela en América, *Góngora. La estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*, Madrid: Sociedad estatal de Acción Cultural, pp. 172-189.
- SCHEVILL, R. (1913) *Ovid and the Renaissance in Spain*, Berkeley: University of California.
- SCHMITT-VON MÜHLENSFELS, F. (1972) *Pyramus und Thisbe. Rezeptionstypen eines ovidischen Stoffes in Literatur, Kunst und Musik*, Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, pp. 44-46.
- SCHWARTZ, L. (1996) "Blanda pharetratos elegeia cantet amores": el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea, *La Elegía*, coord. por M. Begoña López Bueno, Sevilla: Secretariado de Publicaciones, pp. 101-130.

- SEGURA COVARSI, E. (1949) *La canción petrarquista en la lírica española del Siglo de Oro (contribución al estudio de la métrica renacentista)*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- SERAFIM GONÇALVES, J. C. (2011) *Um diálogo epistolar: D. Vicente Nogueira e o Marquês de Niza (1615-1654)*, supervisión de José Adriano de Freitas Carvalho, Porto: Universidade do Porto, Edições Afrontamento.
- SILVESTRE, G. (1938) *Poesías*, selección, prólogo y notas de Antonio Marín Ocete, Granada: Publicaciones de la Facultad de Letras de Granada, pp. 204-237.
- SOTO DE ROJAS, P. (1950) *Obras*, ed. de Antonio Gallego Morell, Madrid: Atlas.
- SOUSA DE MACEDO, A. (1631) *Flores de España excelencias de Portugal*, Lisboa: Jorge Rodriguez.
- SOUSA VITERBO, F. (1906) Archivo histórico português, *Dois poetas seiscentistas*, Lisboa: Calçada do Cabra, pp. 317-329.
- TASSIS, J., Conde de Villamediana (1990) *Poesía impresa completa*, ed. de José Francisco Ruiz Casanova, Madrid: Cátedra.
- TESTA D. P. (1968) An analysis of the “heroic” style of Miguel Botelho de Carvalho’s, *Fábula de Píramo y Tisbe*, *Revista de Estudios hispánicos*, vol. II (nº 2), Madrid: University of Alabama, pp.1-10.
- (1967) *The Pyramus and Thisbe theme in sixteenth and seventeenth century spanish poetry*. Michigan: University Microfilms International.
- TORRES COROMINAS, E. (2008) *Literatura y facciones cortesanas en la España del siglo XVI. Estudio y edición del "Inventario" de Antonio de Villegas*. Madrid: Ediciones Polifemo.
- TRUEBLOOD, A. S. (1977) La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro, *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, coord. por François López, Joseph Pérez, Noël Salomon, Maxime Chevalier, vol. 2, págs. 829-837.

VALENCIA, F. (2008) "Acoged blandamente mi suspiro". El beso de almas en la poesía petrarquista española del siglo XVI, *Dicenda*, vol. 26, pp. 259-290.

VEGA CARPIO, L. (1620) *Trezena parte de las comedias de Lope de Vega Carpio*, Madrid: Viuda de Alonso Martín.

----- (1989) *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso*, Madrid: Arco Libros, XIII.

----- (1989) *Obras poéticas*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta.

----- (1993) *La vega del Parnaso: (facsimil de la edición príncipe, Madrid, 1637)*, reproducción cuidada por Melquíades Prieto y Esperanza Gómez, Madrid: Ara Iovis.

----- (2005) *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. de Juan Manuel Rozas y Jesús Cañas Murillo, Madrid: Cátedra.

----- (2007) *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid: Cátedra.

VILLA REAL, M. F. (1643) *Anticaramuel o Defença del manifesto del reyno de Portugal*, París: Miguel Blageart.

VILLEGAS, E. M. (1774) *Las eróticas y la traducción de Boecio*, II, Madrid: Antonio de Sancha.

VIOLANTE DO CÉU, Sor (1646) *Rimas varias de la madre soror Violante del cielo*. Rouen: Lorenço Maurry.

VIRGILIO (1994) *Geórgicas*, ed. bilingüe de Jaime Velázquez, Madrid: Cátedra.

----- (1996) *Bucólicas*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid: Cátedra.

WILKE, C. (2006) Antonio Enríquez Gómez, el pseudo-portugués, Lisboa: *Cuadernos de Estudios Sefarditas*, vol. VI, pp. 297-316.

WILKE, C. (2015) Políticos franceses, criptojudíos portugueses y un poeta español desterrado, *Antonio Enríques Gómez. Un poeta entre santos y judeizantes*, ed. por J. I. Díez Fernández y Carsten Wilke, Kassel: Edition Reichenberger.

MANUSCRITOS

Manuscrito 4117; Biblioteca Nacional de Madrid, fol.118 v.

Manuscrito 3922; Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 10.v, 11.r y 11.v.

ANEXOS

POEMAS SUELTOS

NOTA: Ofrecemos una transcripción de los textos de Botello que se conservan entre 1620 y 1622 en Madrid. Los primeros corresponden a la *Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienaventurado san Isidro en las fiestas de su beatificación*, que se hizo en Madrid en 1620 (fol. 55 r. y v. y fol. 65 r. y v.), y el tercero, que aparece en las *Fiestas de la boda de la incasable mal casada* de Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo, publicada en Madrid en 1622.

SONETO

De Miguel Botelho.

Los campos de Madrid, Isidro Santo,
verdor anticipando a las riberas,
para fertilizar sus primaveras,
tus ojos riegan con devoto llanto.
La elevación levantas, y entre tanto,
guían tus tardos bueyes, que aligeras,
los que habitan las célicas Esferas,
dando a los orbes prodigioso espanto.
Tu Alma como flor se levantaba
del campo al cielo a darle un atributo,
que la tierra en tu nombre acreditaba:
y alli cogiendo de la fé el tributo
te da de la esperanza que te daba
sembrando aquí sus lágrimas el fruto.

*Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienaventurado
san Isidro en las Fiestas de su beatificación, Madrid, 1620, fol. 55 r. y v.*

DÉCIMAS

De Miguel Botelho.

Agua pide, cuando ingrata
se ofrece al sediento, cuando
la tierra fuego exhalando
de Ibán el ardor dilata,
que cerca un risco desata
terso el cristal de una fuente,
responde piadosamente
el labrador peregrino,
ya cortesano divino
del asiento transparente.

Aunque duda codicioso,
a buscarla se resuelve,
parte alegre, airado vuelve,
más sediento, y más dudoso,
ignorando está dichoso,
como sublime el favor,
la santidad superior
de Isidro, no conociendo
piensa que es engaño, siendo
virtud, ¡qué engaño mayor!

Torna Isidro en gloria el llanto,
hiere el risco con la vara,
brota el agua, cosa rara,
gran fe, ¡milagroso espanto!
Excedéis al varón santo
del pueblo amado de Dios,
que hay diferencia en los dos,
publicando estáis fiel,
pues nace la duda en él,

cuando la fe vive en vos.

Quedado Ibán abrasado
de un impulso celestial,
ofrece el labio al cristal,
y al desengaño el cuidado,
del santo a los pies postrado
muestra lo que se arrepiente.
Ya conoce que bien siente,
que en él son muestras pequeñas
sacar agua de las peñas
siendo de las gracias fuente.

*Justa poética y alabanzas justas que hizo la insigne Villa de Madrid al bienaventurado
San Isidro en las Fiestas de su Beatificación, Madrid, 1620, fol. 65 r. y v.*

Miguel Botelho en alabanza del Autor

Más que sus esplandores fulminante
envidie tu valor el sacro Apolo,
a nuestro Manzanares el Pactolo,
al piélago español, el mar de Atlante.
La que con trompa vuela resonante
por ti, divino Sala, por ti solo,
pisando el astro, y asombrando el Polo
al cielo llegue, varonil, triunfante.
Sin que el olvido torpe le consuma
a cobrar de tu ingenio sin segundo
del celeste zafir lumbres divinas,
al impulso aspirando de tu pluma
en raras suspensiones pague el mundo
lo que libra en grandezas peregrinas.

Fiestas de la boda de la incasable mal casada, de Alonso Gerónimo de Salas
Barbadillo, Madrid, 1622.

CULTISMOS QUE APARECEN EN LAS *RIMAS* VARIAS DE MIGUEL BOTELLO*

***Nota:** Se trata de una lista orientativa. Nos hemos basado, fundamentalmente en los repertorios de Vilanova (1992:876-932) y Dámaso Alonso (1978: 54-72), porque los caminos de nuestra investigación nos llevan a concluir que nada nuevo se superpone a Góngora en este apartado. En ella aparecen términos cultos pero que se remontan a los orígenes del idioma y por lo tanto palabras utilizadas por cualquier autor, en casi cualquier época, pero que sin embargo a nuestros ojos sí ha resultado útil para comprender en su conjunto el ámbito de la *selectio verborum* y sus disposiciones en el verso, puesto que además señalamos el número de empleos.

Alba: 6 empleos

Soneto X: a quien el alba lágrimas tributa. (4)

Soneto XVIII: A lastimar del alba los albores. (5)

Elegía I: Desde que el alba cándida y serena (31)

Romance I: aunque el alba perlas llore. (36) / como el alba de sus flores, (38)
/ el sol y el alba perdonen. (40)

Aljofarada: 1 empleo

Elegía I: quedando aljofarada la librea (79)

Amargo: 3 empleos

Soneto V: dejas por el amargo el floreciente (4)

Soneto XXVIII: yo con amargo llanto, nunca enjuto (14)

Elegía III: los desengaños sentirás amargos (12)

Anhela-anhelas: 3 empleos

Soneto V: Si anhelas por llegar con paso incierto (9)

Romance IV : Entre las penas anhela (13)

Anhelante: 1 empleo

Canción I: a donde con espíritu anhelante (8)

Aplaudido: 1 empleos

Soneto XLI: en ambos universos aplaudido (4)

Aplausos: 2 empleos

Silva: lo que en aplausos debe

Soneto XXXIX: La fama con aplauso repetido (1)

Elegía II: aplausos te ofrecía a manos llenas (75)

Aromáticas: 1 empleo

Elegía I: de aromáticas flores construida (99)

Armonía: 3 empleos

Soneto XVIII: tú rendiendo por fruto el armonía (13)

Décima intercalada: esta olorosa armonía (2)

Canción I: de métrica armonía los oídos (26)

Arpía: 1 empleo

Canción I: la que es tirana arpía (12)

Arrogancia: 1 empleo

Canción I: no de arrogancia de blandura armado (109)

Arrogante: 6 empleos

Soneto VI: árbitro de las nubes arrogante (3)

Soneto XXXIV: Compita con lo hermoso lo arrogante (12)

Soneto XXXVIII: lo que empezaron arrogantes balas (8)

Elegía II: y la llama voraz bala arrogante (33)/ enseñadas a ser muro arrogante (114)

Elegía III: Arrogante quedó la verde alfombra (46)

Ausencia/ ausente: 32 empleos

Soneto II: ha mucho que lo estoy pues vivo ausente (4)

Soneto III: Si el ausentarme fue respeto poco (1)/ en el orden de ausencia que profeso (6)

Soneto V: que también vivo ausente de mi esfera (6)

Soneto XII: muestra la confusión de un triste ausente (7)/ que no irás de mi ausencia tan desnudo (10)

Soneto XIV: es desear morir en tanta ausencia (4)

Soneto XX: Sólo mi ausencia permanece extraña (12)

Soneto XXV: dulce alivio serás de tanta ausencia (12)/ en la oscura región de
ausencia tanta (14)

Soneto XXVIII: después que me ausenté del soberano (7)

Soneto XXX: Ampara la consorte de un ausente (5)

Soneto XXXII: escucha el triste canto de un ausente (2)

Soneto XLI: Ausencia fiera que con tantos daños (1)

Elegía I: en la memoria de un ausente escrita (3)/ lo que obligaba ausente,
querelloso (131)/ Si es aquesta verdad, si ausente muero (154)/ quedando
ausente de tus ojos bellos (190)

Elegía II: Si las memorias pinto de un ausente (52)/ Y tú, dueño gentil de un
triste ausente (154)

Elegía III: que muero por sentir que vivo ausente (6)/ Lo mismo sentirás si
ausente adoras (7)/ después que vivo ausente de tu gloria (23)/ Si pudieras dejar
quejosa ausente (166)

Romance IV: ausente el bien que adora (30)

Romance V: Ausente vive y quejosa (33)

Romancillo VI: Si del ausencia sientes (25)/ estás de ausencia herido (30) yo
también vivo ausente (31)/ ausentes asombrados (51)/ Yo triste en tanta ausencia
(61)/ De una prolija ausencia (109)

Bárbaro: 3 empleos

Soneto VI: de tosco pedernal bárbaro Atlante, (3)

Soneto X: de bárbara segur en mano astuta (8)

Elegía I: envuelta en ira, bárbara corriente (92)

Bella: 9 empleos

Elegía II: Estrella singular y rosa bella (4)/ la madre del rocío clara y bella
(87)/ por no ver en prisión las flores bellas (139)

Soneto VI: será verdugo de las flores bellas (13)

Soneto XIII: "Hermoso Serafín, Aonia bella (9)

Elegía III: saliste al fin de la ciudad más bella (31)/ al que de tales dos es copia
bella (163)

Canción I: levanta el requesón con mano bella (84)

Décimas: Ingrata y bella madama,

Blando: 4 empleos

Soneto VIII: blando laurel con afición notoria (3)

Elegía I: blando testigo de una pena fiera (2)

Elegía II: De animado cristal en blando lecho (140)

Canción I: El trato de los dos, blando y suave (108)

Breve: 12 empleos

Soneto II: más sucinta será que el breve día (11)

Soneto VII: siendo el altivo mar esfera breve (8)

Soneto XII: a tanto escudo, siendo el plomo breve (13)

Soneto XVI: breve el bien, largo el mal, corta la vida (14)

Soneto XXI: Corriendo en breve mar tormenta larga (12)

Elegía I: breve flor, caña humilde y corto empeño. (105)

Elegía II: siendo el breve canon trabuco fuerte (32)/ En un momento breve, en un momento (61)/ el breve pie por la menuda arena (107)/

Elegía III: adorno celestial de un cielo breve (74)/ En breve tiempo con felice acierto (106)

Canción I: mucha dulzura coge en tiempo breve (56)

Brillante: 1 empleo

Soneto XXVII: brillante luz de resplandor vestida, (3)

Caliginosa: 1 empleo

Soneto XXII: la sombra de la voz caliginosa. (6)

Cándido: 7 empleos

Soneto XVII: el cándido algodón enamoraba, (6)

Elegía I: del cándido rocío del aurora; (75) / Desde que el alba cándida y serena (31)

Elegía II: Aquella cuyos cándidos amores (97)

Canción I: emulación del cándido Pirene (52) / tendiendo los más cándidos manteles (70)

Romance VI: al más cándido armiño, (94)

Candor: 2 empleos

Sonetos XIX: primero móvil del candor primero (11)

Canción: honrosa envidia del candor helado (83)

Cano: 1 empleo

Canción I: cual si fuera el trión de nieve cano (50)

Cóncavo: 2 empleos

Soneto XXXIX: En el cóncavo puesto de la luna (9)

Elegía I: los estrellados cóncavos pervierte; (107)

Construida: 1 empleo

Elegía I: de aromáticas flores construida. (99)

Coturno: 1 empleo

Elegía I: pisado apenas del coturno hermoso (24)

Crepúsculo: 1 empleo

Elegía II: la que pisa crepúsculos mejores (95)

Cristal: 6 empleos

Soneto V: Tiorba de cristal, sonora fuente (1)

Soneto IX: saeta de cristal, que al verde prado (3)

Soneto XX: pudieron ser cristales derretidos (11)

Soneto XXIV: en tasa de cristal luciente y fina (8)

Elegía I: en campo de cristal, selva inconstante (102)/ los despeñados de cristal
Faetontes (136)

Cristalino: 10 empleos

Romance VI: arroyo cristalino

Elegía II: en el polvo sutil del cristal frío (56)/ De animado cristal en blando
lecho (140)

Elegía III: detenido el cristal suspenso y ledó (59)/ ya besando esas manos
cristalinas (101)

Canción I: en plato de cristal dulce y sabroso (101)

Romance I: flecha de cristal que al campo (15) / al terso cristal se opone (26)

Décima: terso el cristal de una fuente,/ en cielo de cristal, de ciento en ciento.

Cuidado: 1 empleo

Elegía III: Pensativo quedo viendo el cuidado (52)

Cuidadoso: 1 empleo

Soneto XXI: el bello imán que cuidadoso advierte. (11)

Cuna: 2 empleos

Sonetos XIX: como abrazasteis la primera cuna (10)

Soneto XXXIX: bien es que ilustre la primera cuna (13)

Cupido: 1 empleo

Décimas: en cuyos ojos Cupido

Deidad: 1 empleo

Romance V: que también a las deidades (31)

Descender: 1 empleo

Soneto XXX: Discreto Adonis, claro descendiente (1)

Disfavor: 2 empleos

Soneto XI: Desbaratad el disfavor tirano, (5)

Soneto XXIX: Yo solo, ¡ay Dios!, en disfavor tan fiero, (12)

Dulcemente: 1 empleo

Soneto XV: Tan dulcemente, aquella Filomena (1)

Emulación: 1 empleo

Canción I: emulación del cándido Pirene

Erudición: 1 empleo

Soneto XLI: en quien la erudición néctar derrama, (11)

Esfera: 7 empleos

Soneto V: que también vivo ausente de mi esfera, (6)

Soneto VII: siendo el altivo mar esfera breve, (8)

Soneto XVI: Ablandando los astros en su esfera, (9)

Soneto XXXII: escurecer la esfera transparente, (7) / teñir de rosicler la vaga esfera. (8)

Soneto XXXIII: aquel famoso Mendo en otra esfera, (7)

Soneto XXXVI: A lucientes esferas trasladado, (5)

Espléndido: 2 empleos

Elegía I: de tus manos espléndido tesoro, (53)

Romance II: ese espléndido tesoro (22)

Esplendor: 6 empleos

Décima intercalada: entre esplendores opimos, (8)

Elegía I: tanto esplendor ilustra la memoria (197)

Elegía II: la que de su esplendor alarde hacía, (81)

Elegía III: pisando su esplendor con pie dudoso, (18)

Espuma: 2 empleos

Sonetos XXXIV: que bañado de espuma el freno lame (2)

Elegía II: por dejar al salir ondas de espuma (98)

Exprimir: 1 empleo

Canción I: hecha en las cubas exprimida grana (44)

Fatal: 2 empleos

Elegía II: del pensamiento la fatal ruina (45)

Elegía III: éste fatal y plácidas aquellas (15)

Favor: 7 empleos

Soneto XIV: es no esperar ningún favor del hado, (3)

Soneto XVII: Ensayando favores ciento a ciento, (5)

Soneto XXI: tiernos favores que abrasado espera, (2)

Soneto XXXVIII: llamar en su favor los elementos. (14)

Soneto XLI: ningún favor del hado deshumano (11)

Canción I: alcanzando favores ciento a ciento (3) / lleno de amor y de favor desnudo. (39)

Décimas: Como sublime el favor) / el francés vuestro favor (34)

Favorecer: 4 empleos

Soneto XXX: el dueño favorece lastimoso, (6)

Soneto XI: Favoreced, bellísimos luceros (9)

Soneto XIV: Prosiga pues en no favorecerle (9)

Elegía tercera: Favorecido de su heroico amparo (127)

Febo: 2 empleos

Soneto VIII: Muertos los dos al trasmontar de Febo (12)

Soneto XXVIII: los peces ilustró febo lozano (2)

Felice: 1 empleo

Elegía III: En breve tiempo con felice acierto (106)

Fértil: 1 empleo

Elegía III: jurisdicciones fértiles honraste (36)

Flor: 13 empleos

Soneto VI: será verdugo de las flores bellas (13)

Soneto XVIII: ramillete de flores en los ramos (3)/y cítara de pluma entre los flores(4)

Elegía I: de aromáticas flores construida (99)/ breve flor, caña humilde y corto empeño (105)

Elegía II: reciben al entrar mares de flores (99)/ por no ver en prisión las flores bellas (139)

Elegía III: por no ver en prisión las flores bellas (56)

Canción I: Mira la más hermosa de las flores (18)

Romance I: como el alba de sus flores (38)

Romance II: La emperatriz de las flores (29)

Romance VI: Espejo de las flores (1)

Soneto San Isidro: Tu Alma como flor se levantaba

Fragante: 3 empleos

Soneto X, Elegía II

Fruto: 6 empleos

Soneto XVIII: tú rendiendo por fruto el armonía (13)/yo tributando lágrimas por fruto (14)

Soneto XXXI: mirad que vierte lágrimas por fruto (7)

Canción I: Recibe de los dos frutos opimos (43)/ suelen colmarle de silvestre fruto (55)/ del fruto las premisas (64)

Otras rimas: sembrando aquí sus lágrimas el fruto.

Fugitivo: 1 empleo

Romance VI: el Ebro fugitivo (10)

Fulminante: 1 empleo

Elegía I: Y como suele el rayo fulminante (100)

Galante: 2 empleos

Elegía I, Elegía II

Gemido: 2 empleos

Soneto XX: ciega a mi llanto y sorda a mis gemidos (14)

Elegía III: con gemidora voz el viento vano (137)

Gentil: 4 empleos

Soneto XXXI: vuelva el llanto gentil al pecho tierno (10)

Elegía I: amanece gentil, despierta hermosa (32)

Elegía II: Y tú, dueño gentil de un triste ausente (154)

Canción I: es el postre gentil que asoma en ella (81)

Giro: 1 empleos

Soneto XVI: siguiendo rumbos y contando giros (8)

Gloria: 19 empleos

Soneto VIII: pagas el ver de tu beldad la gloria (6)

Soneto XXXV: Con la felicidad la gloria mides (5)

Soneto XXXVI: Faltando plumas para gloria tanta (12)/ dignos anales de tan alta gloria (14)

Elegía I: también para los tristes hubo gloria (199)

Elegía II: para contar tus glorias no se excusa (72)

Elegía III: después que vivo ausente de tu gloria (23) / Dejaste la ciudad gloria del mundo (28)/ la gloria fuiste del jardín lozano (35)/ lustre de Avero, y gloria de Alencastro (114)/ el mundo asombros y la fama glorias (122)

Canción I: Con poca presunción, con gloria mucha (14)

Décimas: ¡Oh, cuánto esta gloria tarda!

Romance II: si apenas la gloria veo (3)

Romance IV: mira el puerto de su gloria (20)

Romance VI: En la gloria del mundo (41)

Gloriosamente: 1 empleo

Soneto XXXVI: Fenix gloriosamente renacido (2)

Gracia: 1 empleos

Elegía III: Euterpe gracias y proezas Marte (123)

Grana: 2 empleos

Canción I: hecha en las cubas exprimida grana, (44)

Romance II: y vuelve la grana en polvo (41)

Grave: 12 empleos

Soneto II: Desengaños de amor, grave accidente (1)

Soneto IV: Sintir mi confusión con muestras graves (9)

Soneto XIV: En esta de mi amor grave dolencia (1)

Soneto XVII: Cuando con grave amor, con bravo aliento (1)

Elegía I: Grave pena de amor, tormento grave (43)/ sea testigo de mi pena grave (156)

Elegía III: enseñaba a callar con muestras graves (60) / si antes ufana con el grave peso (92)/ quedó quejosa sin el peso grave (93)

Canción I: pisa del campo los despojos graves (16)/ Estima ufana la consorte grave (105)

Hora: 3 empleos

Soneto XXI: bebiendo mucho golfo en pocas horas (13)

Soneto XXX: la tuya en el asalto de las hora (14) Elegía

III: ocho meses, seis días y diez (5)

Horizonte: 4 empleos

Elegía I: hacía enternecer los horizontes (134)

Soneto IX: el vecino horizonte desmayado (6)/ pierde la dulce vida el horizonte (7)

Canción I: blanquea el horizonte comarcano (49)

Horrendo: 1 empleo

Elegía I: Tal acostumbra con horrendo ensayo (112)

Ignorar: 1 empleo

Décimas: Responderéis, no lo ignoro (41)

Ilustrar: 5 empleos

Soneto XXVII: los peces ilustró Febo lozano (2)

Soneto XXXII: Ilustraste el pendón que al viento azota (5)

Soneto XXXVI: el templo ilustrará de la memoria (11)

Soneto XXXIX: bien es que ilustre la primera cuna (13)

Elegía I: tanto esplendor ilustra la memoria (197)

Inculto: 2 empleos

Canción I: en la inculta maleza (61)

Romance I: En una inculta maleza (1)

Ingrato: 5 empleos

Elegía III: la ingratitud que en ansia se convierte (17)

Canción I: el árbol más ingrato (113)

Décimas: ingrata y bella madama (1)

Romance III: el que tan ingrato fue (4)/ de su ingratitud cruel (18)

Innumerable: 1 empleo

Soneto XXIX: sobran de edad innumerables años (8)

Joven: 1 empleo

Soneto XXXVIII: Gallardo joven, que al tender las alas (1)

Lascivo: 1 empleo

Romance VI: del Céfito lascivo (14)

Libar: 1 empleo

Soneto XXIV: dulce néctar libar, dulce y sabroso, (7)

Líquido: 2 empleos

Soneto V: al líquido elemento que te espera (3)

Soneto IX: Lusiente arroyo, líquido Faetonte, (1)

Luciente: 7 empleos

Soneto XVI: el curso detener del sol luciente (7)

Soneto XX: estos que un tiempo, en su beldad luciente (10)

Soneto XXIV: en tasa de cristal luciente y fina (8)

Soneto XXXVI: A lucientes esferas trasladado (5)

Elegía II: del cielo portugués luciente rosa (5)/ parecías de un piélago luciente (101)

Romance I: sinco lucientes arpones (32)

Luminoso: 2 empleos

Soneto X: siendo del campo luminoso engaste (3)

Elegía III: el peso sustentando luminoso (47)

Musa: 3 empleos

Soneto XXXII: que las musas colocáis (3)

Décimas: si acaso da lugar musa elocuente

Elegía II: En este paso he menester mi musa (70)/ No más, musa, no más, que siento el pecho (142)

Música: 1 empleo

Canción I: las músicas suaves (20)

Nave: 3 empleos

Soneto VII: que dividiendo vas, soberbia nave (3)

Elegía I: Tal la nave de amor con ansia fuerte (109)

Elegía III: la nave de mi amor, de amores muerto (104)

Ocaso: 2 empleos

Soneto X: viendo que del ocaso en las congojas (10)

Soneto XIX: ¿De qué os sirve el nacer, si del ocaso 87)

Oprimir: 1 empleo

Soneto VI: Soberbio monte que a Neptuno oprime (1)

Orbe: 2 empleos

Romance I: más bellos que ha visto el orbe (34)

Silva: dando á los orbes prodigioso espanto.

Ostentación: 3 empleos

Soneto XLI: ostentación tu pluma de su fama (13)

Elegía I: la hermosura talar que ostenta el prado (93)

Romance VI: donde se ostenta el Tajo (43)

Pompa: 4 empleos

Soneto VII: tu pompa a contrastar, si en él no cabe (7)/ que al fin acaba la mundana pompa (14)

Soneto X: Abate el resplandor, la pompa humilla (9)

Elegía III: despertaron al fin con pompa egregia (97)

Purpureo: 1 empleo

Soneto XVII: el algodón de púrpura bañado (13)

Repetir: 13 empleos

Soneto XI: tantas veces del alma repetido (6)

Soneto XII: repite de mis ansias la fineza (5)

Soneto XIII: Viendo que el cielo asombros repetía (1)

Soneto XXII: viendo tu fiera muerte?- repetía (4)

Soneto XXVI: la repetida, la sonora seña (2)

Soneto XXVII: con voluntad entorno repetida (2)

Soneto XXXVI: en ambos universos repetido (7)

Soneto XXXIX: La fama con aplauso repetido (1)

Elegía II: y del eco las quejas repetidas (57)

Elegía III: y viendo repetir las turbaciones (70)

Romance I: de repetidos aljofres (22)

Romance VI: los golpes repetidos (26)/ con qué amor lo repito (74)

Selva: 4 empleos

Soneto VII: selva de plumas y de pinos ave (v.2)

Elegía I: los arcos de la selva dolorida (v.94) en campo de cristal, selva inconstante (v.102)

Elegía II: vuelta en amor la selva vigilante (v.110)

Silencio: 4 empleos

Soneto 9: que por verte en silencio sepultado (v.7) /si agora en tu silencio queda muerto (v.10)

Elegía III: Imitar el silencio procuraban (v.55)/ cada cual el silencio parecía (v.62)

Suave: 9 empleos

Soneto II: Si a despertar venís con voz suave (v.9)

Elegía I: sin que aproveche el bálsamo suave (v.41)/ trémulo amparo del jardín suave (159)

Elegía III: sin retozar las flores más suaves (v.56)/ Sólo esa mano de jazmín suave (91)

Canción I: las músicas suaves (20)/ Del engaño suave no le pesa (97)/ El trato de los dos, blando y suave (108)

Suspender: 5 empleos

Soneto X: suspenda tu beldad, teme el contraste (7)

Soneto XV: que suspender quejosa determina (3)/ Suspendiendo aquel cielo de azucena (5)

Canción I: los ojos suspendidos (25)

Silva: en ondas de zafiros suspendidas.

Terso: 3 empleos

Décimas: pedazos de oro los tersos (57)/ terso el cristal de una fuente

Romance I: al terso cristal se opone (26)

Tributo: 5 empleos

Soneto XVIII: yo de tiernos suspiros que tributo (10)/ pagando al campo con igual tributo (12)

Soneto XXVIII: donde el Ebro también paga tributo (11)

Elegía III: leyes pudiendo dar quien da tributo (174)

Canción I: El plácido tributo (59)

Trofeo: 1 empleo

Canción I: el ablandarse tiene por trofeo (115)

Turbar:

Elegía I: ciega el sol, turba el mar, confunde el mundo (108)

Elegía III: no se atrevía de afición turbado (50)/ y viendo repetir las turbaciones (70)

Pisar: 8 empleos

Elegía I: iba abrazando aquello que pisabas (18)/ el campo que pisabas venturoso (22)/ pisado apenas del coturno hermoso (24)

Elegía II: la que pisa crepúsculos mejores (95) / cuando la verde hierba que pisabas (104)

Elegía III: pisando su esplendor con pie dudosa (18)

Canción I: pisa del campo los despojos graves (16)

Décimas: pisado de vuestro pies (72)

Vano: 7 empleos

Soneto XI: Divinos ojos, por quien lloro en vano (1)

Soneto XXXIX: si bien de su dolor quejoso en vano (6)

Soneto XLI: por quien el corazón suspira en vano (2)

Elegía III: con gemidora voz el viento vano (137)

Canción I: saber procura en vano (90)

Décimas: que son necesidades vanas (12)

Veloz: 2 empleos

Soneto XXXIV: Del bruto más veloz acuchillado (5)

Elegía II: por la posta veloz del pensamiento (13)

Venerar: 4 empleos

Soneto XXI: Leandro, a quien el mundo más venera (3)/Leandro, que tan venerado vemos (4)

Soneto XXX: veneran ambos mundos igualmente (4)

Soneto XXXII: a quien la erudición tanto venera (4)

Venus: 1 empleo

Venus en Chipre y Lucina en Delo (90)

Vigilante: 2 empleos

Elegía II: la llama que apetece vigilante (29)/ vuelta en amor la selva vigilante (110)

Vuelto: 1 empleo

Elegía I: vueltos mis ojos líquidas corrientes (37)

Yugo: 2 empleos

Canción I: del jugo el tardo buey desacomoda (31)/ Silva: el yugo sacudió, que fue trofeo

Zafiro: 4 empleos

Soneto VII: en campos de zafir, montes de nieve (4)

Soneto XVI: de aquel las ondas, de este los zafiros (4)

Elegía III: Ablandando del cielo los zafiros (154)

Silva: en ondas de zafiros suspendidas

CULTISMOS EN LA *FÁBULA DE PÍRAMO Y TISBE*

Amargo: 1 empleo

Contentos se despiden, siendo amargos (400)

Anhelar: 2 empleos

cobarde en el temor, tiembla anhelando (43)

anhelando en las quejas que despide (614)

Aplaudir: 3 empleos

aplaudid de mis versos al estilo (18)

Sin querer aplaudir lo que obligaba (88)

sin querer obligar lo que aplaudía (89)

Ausencia/ ausente: 11 empleos

quiere que, del que adora, ausente viva (138)

Ya sujeta del daño, estando ausente (152)

que ausente de lo amado el brío pierde (159)

opuesto a los rigores de una ausencia (175)

pensando que la ausencia, en sus temores (194)

desmayado el poder, queda la ausencia (245)

con el rigor de ausencia su enemiga (259)

Cómo es posible que una ausencia fiera (308)

viendo que estuve ausente y tengo vida (311)

en instantes de ausencia, siglos largos (400)

Bella: 2 empleos

que es madre de Menón, cándida y bella (375)

bellas nubes en claros tornasoles (427)

Blando: 1 empleo

no pagan el tributo dulce y blando (317)

Cándido: 2 empleos

que es madre de Menón, cándida y bella (375)
donde su nieve cándida estampaba (482)

Candor: 2 empleos

mano que a su candor respeto debe (333)
entonces, su candor vistió de luto (399)

Coturno. 1 empleo

y apenas el coturno delicado (449)

Cristal: 5 empleos

en líquidos cristales despeñado (63)
el cristal terso, al paso le salían (32)
A seguir del cristal, el que sentía (512)
con impuro licor el cristal puro (519)
monte, bosque, cristal, no fue de olvido (601)

Cristalino: 2 empleos

obra mayor del cristalino asiento (51)
en líquidos cristales despeñado (64)

Cuidado: 1 empleo

los cuidados, cobardes de insensibles. (551)

Dulcemente: 1 empleo

el cuello ciñe Tisbe dulcemente (691)

Ebúrneo: 1 empleo

por el ebúrneo cuello se esparcían (100)

Émula: 1 empleo

Émulas de las griegas y latinas (31)

Espuma: 1 empleo

vertiendo espuma en cólera se inflama (408)

Favor: 1 empleo

las gracias del favor ofrece al cielo, (225)

Febo: 3 empleos

a Favonio lisonja, envidia a Febo (103)

precursora de Febo, arrebatando (373)

el verse facilitan, cuando Febo (3859)

Flor: 8 empleos

En respirante flor no convirtiera (76)

Arroyos, flores, plantas, aves, peces (204)

depositando en respirantes flores (470)

nacen hermosas flores a manojos (483)

Sintiendo su crueldad flores amenas (524)

Estrellas, cielo, prado, plantas, flores (600)

más de desmayos que de flores lleno (607)

vuelve las blancas flores coloradas (638)

Fruto: 1 empleo

en la fuente del árbol, cuyo fruto (398)

Fugitivo: 1 empleo

al aire fugitivo, al manso viento (203)

Fulminante: 1 empleo

con llamas se abrasaban fulminantes (127)

Giro: 1 empleo

Midiendo rumbos y contando giros (423)

Globo: 1 empleo

con que se adorna el globo transparente (435)

Gloria: 11 empleos

siendo la gloria del terrestre asiento (58)

humillarse es valor, rendirse es gloria (119)

la gloria que en sus ojos reverbera (141)

En tanto gusto, en tan sublime gloria (260)

que vivo, gloria mía, y puedo verte (307)

No como imaginaban de su gloria (396)

siendo gloria de Pindosu trofeo (414)

de prometidas glorias, ya preciente (454)

vos gloria mía, vos cruel conmigo (666)

facilitando glorias del trofeo (673)

ahora que les falta el de mi gloria (682)

Gracia: 2 empleos

las gracias del favor ofrece al cielo (225)

de un portento de gracias sin segundo (594)

Grana: 1 empleo

la fina grana a quien naturaleza (330)

Grave: 4 empleos

el peso grave de insufrible carga (173)

la pena grave que en su pecho asiste (187)

-dijo-, mi grave daño no te altera (569)

Pena atroz, rigor fuerte, caso grave (670)

Ignorar: 5 empleos

si no, ignora el valor que siempre ha sido (724)

Cual suele incomparable la ignorancia (272)

Detén, detén la voz, mi bien no ignoro (336)

ignorando la causa del tormento (541)

si no, ignora el valor que siempre ha sido 8724)

Ilustrar: 2 empleos

Las celestes esferas ilustrando (424)

el asunto ilustró, del que a Valencia (738)

Instrumento: 1 empleo

de dos muertes ha sido el instrumento (495)

Interno: 1 empleo

el horrendo pavor del pecho interno (17)

Joven: 3 empleos

imitando al feliz joven alado (62)

pagan del joven bello admiraciones, (269)

-responde agradecido el joven tierno- (337)

Librar: 1 empleo

Lo que Tisbe librar suele en deseos

Líquido: 1 empleo:

en líquidos cristales despeñado (63)

Luciente: 1 empleo

Terminan sus lucientes girasoles (429)

Luminoso: 1 empleo

por quien el cielo rompe luminoso (354)

Musa: 1 empleo

Agora, musa opuesta a torpe olvido (720)

Música: 1 empleo

la música del agua bien parece (474)

Nave: 1 empleo

por mares de desdichas navegando (558)

Número: 1 empleo

Como en Anfriso, número superno (21)

Ocultar: 2 empleos

Ocultar a su luz puede el decoro (340)

en el salado argento se ocultaba (431)

Orbe: 2 empleos

admiración del orbe eternizado (13)
del que con fama al orbe dilatada (738)

Ostentar: 2 empleos

Si el poder que ostentáis que el mundo muestra (9)
sujeto insigne, del que heroico ostenta (26)
entre campos de nácar ostentando (426)

Sonoroso: 1 empleo

Con tu canto sonoro (dedicatoria tapia y Leiva)

Suave: 1 empleo

De tus bellos rubís suave el aura (v.52)

Suspende: 5 empleos

suspenden sus acciones peregrinas (30)
dichosa suspensión del pensamiento (53)
de manera los vientos suspendía (93)
suspende en el temor queda temblando (151)
alegre suspensión del pensamiento (473)

Suspensión: 1 empleo

dichosa suspensión del pensamiento (53)

Término: 1 empleo

Dedicatoria Tapia: pase el término y fiel

Terso: 1 empleo

el cristal terso, al paso le salían (334)

Tetis: 1 empleo

sujeto el leño cuando Tetis brama (37)

Tributo: 2 empleos

libertades, tributo que ofrecían, (99)

no pagan el tributo dulce y blando (317)

Trofeo: 5 empleos

Dijo, cuando teniendo por trofeo (184)

Viendo Píramo, asida a sus trofeos, (264)

de una constante fe raros trofeos (303)

siendo gloria de Pindo su trofeo (414)

facilitando glorias del trofeo (673)

Turbar: 8 empleos

que la gémima luz turbado baña (33)

a Píramo turbada de contenta (226)

si de su turbación queda turbada (282)

Por qué a la turbación la luz cediendo (288)

la turbación turbada en el eterno (341)

huyendo deja el manto , de turbada (493)

Pisar: 1 empleo

de la fiera en el campo las pisadas (559)

Vano: 8 empleos

Las claras luces de sus sombras vanas (71)

en vano os remontáis vagando en vano (113)

dismenir pretendéis al aire vano (117)

sospecha que el remedio aplica en vano (212)
en vano al labio impele que provoca (278)
Sale siguiendo su esperanza vana (448)
cobarde tiembla, airado se levanta (620)

Veloz: 2 empleos

te seguirá veloz mi pensamiento (579)
con el rayo veloz, débil centella (734)

Vigilante: 3 empleos

las almas sacrifican vigilantes (69)
Si del temor, respeto vigilante (343)
entonces de su cuidado vigilante (445)

Vuelto: 1 empleo

¿Ni aquel que vuelto en río caudaloso (356)

Zafiro: 1 empleo

perlas que distilaban sus zafiros (191)

***LA FILIS* (1641)**

NOTA: Ofrecemos una transcripción de los textos preliminares y de los Cantos II, III y IV para que puedan consultarse al hilo de las citas de esta tesis doctoral. Además, pensamos que es oportuno adjuntar una muestra de lo que podría considerarse una de las mejores obras del portugués, por su interés literario y por la fusión vida-literatura que cobra un especial relieve en los cantos que ofrecemos.

Suma de la Licencia.

Tiene licencia de los señores del Consejo, el Capitán Miguel Botello de Carvallo, para imprimir este libro, intitulado *La Filis*, como consta de la fe que della dio Martín de Segura Olalquiaga, escribano de Cámara perpetuo de su Majestad, de los que en su Consejo residen, su fecha en Madrid a veinte y cuatro de diciembre de mil y seiscientos y cuarenta años.

Suma de la Tasas.

Este libro intitulado *La Filis*, compuesto por el Capitán Miguel Botello, está tasado por los señores del Consejo a cinco maravedíes cada pliego, como consta de la fe que dello dio Don Diego de Cañizares y Arteaga, escribano de Cámara perpetuo del Rey nuestro señor, su fecha en Madrid a catorce de febrero de mil y seiscientos y cuarenta y un años.

Fe de erratas.

Este libro intitulado *La Filis*, del Capitán Miguel Botello, está bien y fielmente impreso con su original. Dada en Madrid a once de febrero de mil y seiscientos y cuarenta y un años.

Doct. D. Francisco Murcia de la Llana.

APROBACIÓN DE MANUEL DE FARIA Y SOUSA, CABALLERO DE LA ORDEN DE CRISTO Y DE LA CASA REAL.

He visto este libro, como V. m lo ha ordenado, y en él no hay en manera alguna cosa que encuentre a nuestra sólida religión, ni a las buenas costumbres. Lo que contiene es un coloquio entre una ninfa y un capitán, hallados en una floresta, los cuales dándose cuenta de los progresos de sus vidas, refieren acciones heroicas de algunos sujetos merecedores de ser imitados, así en la paz como en la guerra, y así su lección por esta parte será motivo de elevar los ánimos a los honrosos empleos: y por la otra del estilo será, no sólo de honesto entretenimiento, mas útil para los que aman este género de escritura, porque hay en esta elegantes y hermosos lances, todos hijos de estudio bien logrado, y de un natural excelente, que hace competir la alteza con la facilidad; dos cosas necesarísimas en la poesía, y que rara vez se juntan, siendo cierto que sin facilidad no hay alteza; y nadie es más bajo en lo que escribe que quien más se aparta de lo llano y de lo suave, engañándose con un tropel de términos y voces, de que solamente se viene a componer una confusión ridícula al oído de los doctos, achaque de que mueren hoy grandes ingenios españoles, y de todo esto se huye en este poema extremadamente. Este es mi parecer. Madrid, en primero de diciembre 1640.

Manuel de Faria y Sousa.

LICENCIA DEL ORDINARIO.

Nos el Licenciado Salvador Gómez Sanabria, Teniente de Vicario general de Madrid y su partido. Por la preferente por lo que nos toca, damos licencia para que se pueda imprimir, e imprima el libro intitulado *La Filis*, compuesto por el Capitán Miguel Botello; atento que nos consta por la censura de la hoja antes de esta; no hay en él cosa que toque a nuestra santa fe, ni buenas costumbres. Dado en Madrid a primero del mes de diciembre de mil y seiscientos y cuarenta años.

Salvador Gómez de Sanabria.

Por su mandato Juan del Campo.

APROBACIÓN DEL LICENCIADO FRANCISCO CARO DE TORRES

M. P. S.

Por mandado de vuestra Alteza he leído con atención los seis Cantos de este poema, que se intitula *La Filis*, compuesto por el Capitán Miguel Botello, hallé valentía en los versos, agrado en los conceptos, suavidad en la pintura, y perfección en las comparaciones, traídas con aciertos felices, en que ha mostrado el poeta a la gallardía de su ingenio, de que debe jactarse Portugal su patria, adonde siempre ha habido hombres tan eminentes en armas y letras, como a todos el mundo es notorio. Soy de parecer que siendo Vuestra Alteza servido, se dé la licencia que pide para imprimirle, atento a que no tiene ninguna cosa que encuentre a nuestra católica religión, ni a las buenas costumbres, y ser útil y provechoso para los que quisieren aprovecharse de lo que en él se trata. Madrid y diciembre, diez, de mil y seiscientos y cuarenta.

Lic. Francisco Caro de Torres.

**A DON VASCO LUIS DE GAMA, CONDE LA VIDIGUEIRA,
SEÑOR DE VILLA DE FRADES, ALMIRANTE DE LA INDIA,
ALCAIDE MAYOR DE LA VILLA DE NIZA, COMENDADOR DE
SANTIAGO DE BEJA, Y DEL CONSEJO DE SU MAJESTAD.**

A quién pudiera yo con más acierto dedicar *La Filis*, gloria del Oriente, sino a V.S. que en él tiene tantas glorias, para que tenga también esta, descrita por un criado de su casa, como tiene las de su casa descritas por el mayor poeta del mundo, y por los coronistas que en el mundo tienen uno de los mayores créditos. En unos y otros volúmenes suenan las hazañas del grande don Vasco de Gama, tres veces grande: primero por el mayor descubridor de mares y tierras, con que dejó burlados los Eneas, los Ulises, y los Iasones. Luego por capitán mayor de aquella estupenda navegación, con que empezó a hacer reyes tributarios a su príncipe, y finalmente por almirante y virrey de lo que había descubierto y avasallado, con que heroicamente constituyó a su patria en nuevos y honoríficos títulos. Suenan las acciones beneméritas de hijos de tal padre, cuales fueron don Esteban y don Cristóbal, antes generales ambos de mar y tierra, y después, aquel que puesto en el trono del gobierno Índico, faltando desde allá en el monte Sinaí, donde fijó las banderas de nuestras quinas, las ganó perpetua gloria con admiración del mundo. Éste en la Etiopía sobre Egipto, adonde pudo expugnar inaccesibles fuerzas, y vencer las presumidas de los turcos, y del rey de Ceylá, enemigos del nombre portugués, y casi poseedores ya de aquel imperio, de que su príncipe quedó restituido en virtud de la espada portuguesa, que en aquella mano consiguió nuevos quilates de reputación. Suenan las felices imitaciones que de tal ascendencia hizo el excelente padre de V.S. don Francisco, que saliendo con pocos años de los muchos peligros de la siempre lamentable pérdida de nuestro rey en África, ocupó el virreinato de la India, y luego la presidencia del consejo della en el propio reino, y segunda vez empuñó el cetro del Asia, siendo los méritos el valimiento para la primera, y la primera para la segunda, y para los puestos de consejero de Estado, y de gentilhombre de la Cámara del mayor monarca. A su inclinación, a honrar aún las sombras de los ingenios, debe el mío la afabilidad con que su Excelencia me quiso en su gracia, y la grandeza con que me hizo capaz de la confianza de un navío, para capitanearle en ocasión importante y peligrosa. El hacerme su secretario no fue poco, pero fue más el porfiar en que se me debía serlo de aquella amplísima monarquía. En los años que le vi gobernarla

no le vi estimarla menos, sino viéndole desear que ella me estimase tanto. Luego, ni por lo que debo a su memoria, podía dejar de hacer que fuese de V.S. lo que la suerte quiso que fuese mío, ni *La Filis* siendo de la India podía dejar de ser de quien son todas las cosas de aquellas remotísimas regiones. Así se encamina fácilmente a V.S. por deuda lo que a otros suele encaminarse por lisonja, y así debe V.S. a ella y a mí por suyos, lo que les pudiera negar por ajenos, o por incapaces de su amparo, tanto más seguro y respetable cuanto V.S. en las acciones imita más a tan singulares ascendientes. Guarde Dios a V.S. por tantos años, y con tantas felicidades como sus criados deseamos. Madrid, en 19 de febrero de 1641.

El Capitán Miguel Botello de Carvallo.

PRÓLOGO

Para servirte, lector cortés, no pude hacer más de ir a buscar el maestro de la poesía, allá en sus primeras aulas, porque si es cierto que Apolo es el moderador dellas, yo le fui a ver en su Oriente. Y aunque la aurora suele venir delante de él, después de él, cuanto para mis ojos, ha venido la que allá vi, y que aquí te ofrezco cantada menos bella que vista, al contrario de todas las que vistas fueron cantadas. A mí me pareció acierto esto que te puede parecer error, porque de aurora que se aventajó al sol, era bien justo que el sol viniese a ser aurora. Esto cuanto al asunto, que como por tantos esplendores no pudo ser bien visto, no será mucho que le halles mal cantado. En la expresión de las penas de verle, donde el deseo de poderle ver mejor, quisiera haber acertado algo. Si te pareciere que no lo consigo, disculparasme al haber que este Canto siguió el son de cuerdas náuticas, que heridas de aires destemplados añadían ruido al de las terribles olas de aquellos inmensos mares, adonde vino a ser más el tener acuerdo para no dejar el Canto, que el proseguirle menos acordadamente. Lo que solo te digo es que si Filis se agradó de él, la ofenderás mucho con poco que de él te desagrades. Pero fío de tu primor que no la ofendas, y mas sabiendo que de un golpe cometerás dos crímenes, porque ella con nuevos privilegios de la fortuna desposó con la belleza el entendimiento. VALE.

CANTO II

ARGUMENTO

Celoso el joven, en su pecho advierte
cómo el amor, la pena sin medida,
los rigores sintiendo de su muerte,
los progresos publica de su vida.

Con fuerte corazón, con pecho fuerte
cuenta el tormento de una despedida,
de su navegación cuenta el suceso,
preso de amores, y de celos preso.

5

I

Tales razones iban deteniendo
el vago viento, en el cristal pulsando, 10
amorosos suspiros recibiendo,
saludables canciones modulando.
Ardiendo Fabio de afición ardiendo,
helando de temor, de amor helando,
quedaba luego en tan terrible calma, 15
de amor conmovida, y de temor sin alma.

II

Al instante quedaba muerto y vivo,
vivo en su pena, en su esperanza muerto
viendo de lejos en el mar esquivo,
lejos entonces del deseo el puerto. 20
Temblar la nave de su amor altivo
junto al escollo de su daño cierto,
el escollo besar, rota y perdida,
en troncos miserables dividida.

III

«Cómo puede mi amor -responde luego- 25
obedecer confuso en sus temores,
causando al corazón desasosiego,
de unos celos terribles los rigores.
Dichoso aquel amor, que ardiendo en fuego.
esperanzas cogió, sembrando amores, 30
triste de aquel que anhela en sus desvelos,
sembrando amores, y cogiendo celos.

IV

Áspides son los celos insufribles,
nacidos del amor hieblas bellas,
hieblas que contaminan invencibles, 35
mortal veneno derramando en ellas.
Del piélago de amor ondas terribles,
que salpicando cándidas estrellas,
levantan en confusos horizontes,
montes de llamas, piélagos de montes. 40

V

Serpientes son en flores enroscadas,
que con furia cruel bramando luego,
depuestas las saetas abrasadas,
mira en asombros el arquero ciego;
hidras crueles son, hidras que airadas 45
humo respiran y vomitan fuego,
humo que a la razón cegar presume,
fuego que al pecho abrasa y no consume.

VI

Este tormento ha sido riguroso,
con quien el paso impide a la memoria, 50
¿quién tan dichoso fue, quién tan dichoso,
que mereció de tu favor la gloria?
No importa que tu amor quiera quejoso
la palma escurecer de su victoria,
el bien aniquilar de su ventura, 55
si a la gloria subió de tu hermosura.

VII

Siendo el bien de subir tan extremado,
que al daño de bajar remedio ha sido,
no puede el daño, no, de haber bajado,
atropellar el bien de haber subido. 60
De tu rara beldad lisonjeado,
empiezo a obedecerte enternecido.
Escucha pues mi dulce voz, en cuanto
imito al cisne en su postrero canto.

VIII

En la más noble parte de Occidente, 65
donde fertilizando la ribera,
aprende para cielo el iulio ardiente,
sabe el diciembre para primavera.
En cuya singular playa eminente,
bajando al mundo de la cuarta esfera, 70
con bizarro ademán el sol bizarro,
fija la ruedas de su ardiente carro.

IX

Yace el sublime reino lusitano,
de Europa admiración, gloria de España,
a cuya majestad el océano, 75
con foso de cristal circunda y baña.
En este, pues, de quien el africano,
tantas veces vencido en la campaña,
con los muertos cegó los horizontes,
montes de cuerpos, añadiendo a montes. 80

X

En la noble ciudad del luso abrigo,
de aquel que con esfuerzo soberano,
espanto al mundo fue, siendo castigo,
asombro siendo del laurel romano.
Ciudad adonde el infeliz Rodrigo, 85
depuesto al fin el cetro castellano,
de la parca fatal, sintiendo el tiro,
dio por tributo el último suspiro.

XI

En esta, cuyos campos deleitosos
ostentan del Parnaso flores bellas, 90
sahumando los cielos luminosos,
holocausto debido a las estrellas.
Nací para adorar esos hermosos
luceros, cuyos nítidas centellas,
nueva gloria de amor, regalo nuevo, 95
dejan a oscuras al intonso Febo.

XII

Fabio es mi nombre, Fabio que apetece
es de tu esclavo, soberano y grave,
con tan cándido amor, que bien merece
ser deuda ya la pretensión suave. 100
Si tan alto favor al pecho ofrece,
sin duda quedará, aunque se alabe
del torpe olvido la soberbia llama,
escrito en los anales de la fama.

XIII

Si bien el semblante de la cuna, 105
a mostrar su rigor la suerte empieza,
pues lo que no gozaron por fortuna,
merecieron mis padres por nobleza.
No falta al merecer grandeza alguna,
el merecer es la mayor grandeza, 110
es dicha el alcanzar, que se oscurece,
es gloria el merecer que permanece.

XIV

En el verdor de mis primeros años,
al impulso que hervía agradecido,
pensando hallar ventura en los extraños 115
el regalo dejé del propio nido.
No fueron, no, del pensamiento engaños,
viendo que en las ajenas aplaudido,
los que suele negar la tierra propia,
alcanza el pensamiento en grande copia. 120

XV

Dando a los ojos pasto regalado,
el templo visité grave y devoto
del patrón español, tan venerado
del castellano al clima más remoto.
De cuyo resplandor queda turbado 125
el escuadrón de Agar deshecho y roto,
a cuyo resplandor deben altares
reliquias de Pelayo singulares.

XVI

En diez soles llegué de Compostela
al milagro mayor que el mundo ofrece, 130
adonde el pensamiento se desvela,
al paso que su máquina engrandece.
Yace en una montaña que recela,
aunque las nubes penetrar parece,
viendo la majestad más arrogante, 135
valiente competir, huir gigante.

XVII

La máquina suspende al arquitecto,
padre del que bajando al mar profundo,
materia al fuego dio, dando indiscreto,
fama al sol, nombre al mar, espanto al mundo. 140
El que vierte esplendor, cuadro perfecto,
deja absorto al pincel, dueño segundo
de aquella de quien fue con blando empeño
el griego liberal, primero dueño.

XVIII

Desta que vence fabrica elegante 145
a la del sabio Rey, deste sagrado
templo del español Fénix constante,
en crepitantes llamas abrasado.
Salí cuando de Daphnes el amante,
el que tanto corrió de enamorado, 150
cuan poco consiguió de venturoso,
coloraba el divino cielo hermoso.

XIX

Y primero que al término llegase,
meta final de su veloz corriente,
que eclipse padeciese, que ocultase 155
a desmayada luz, tumba viviente.
La majestad miré, porque pasmase,
llegando a ver la majestad valiente,
que muestra singular, que ofrece regio,
¡oh, famoso Madrid!, tu nombre egregio. 160

XX

A tu esplendor debido con decoro
inmortalice, levantando altares
el cálamo del cisne más sonoro,
que baña el cristalino Manzanares.
Agora, agora si con plectro de oro, 165
alabanzas divulgue singulares,
del monarca mayor del hemisferio,
en nombre cuarto, en majestad primero.

XXI

Ahora el más gentil, cándido y terso,
para cantar los triunfos que imagine 170
deste Augusto español en culto verso,
del Helicón la Musas examino;
que después que asombrado el universo,
al yugo general el cuello incline
el tirano del Asia, el monstruo indino 175
del imperio infeliz de Constantino.

XXII

Después que ya de esclavitud desnuda,
del perdido esplendor recuperada,
el iugo soberbísimo sacuda
la ciudad Ierosolima sagrada. 180
Después que llegue, cuando el Asia muda
el golpe sienta de su ardiente espada,
con celo extraño y con valor no visto,
el gran sepulcro a libertar de Christo.

XXIII

Después que pueda con piadoso llanto 185
besar afable y abrazar benino
el duro mármol del sepulcro santo,
el mármol que selló mármol divino.
Causar su devoción al mundo espanto,
el paso franquear al peregrino, 190
que pueda con amor pío y devoto,
mirar el mármol y cumplir el voto.

XXIV

Después que resucite la memoria
de aquel francés que con fatal denuedo
fue de Iudea luz, de Europa gloria, 195
terror de Asia, y del turco miedo.
Después que con tan próspera vitoria,
siguiendo las pisadas de Gofredo,
libertador del gremio Palestino,
el agua beba del Jordán divino. 200

XXV

Después que de salen con fama altiva,
vuelva de España a ver el hemisferio,
descansando a la sombra de la oliva,
que es del laurel honroso vituperio.

Del ínclito Guzmán, en quien estriba 205
el grave peso de uno y otro imperio,
sustentado con ánimo profundo,
sublime Atlante de uno y otro mundo.

XXVI

Del famoso Gaspar Christiano Numa,
 excelso duque y soberano conde, 210
 cuyo heroico valor con gloria suma,
 a su real estirpe corresponde.

Cuya fama inmortal tiende la pluma,
de adonde empieza el oceano adonde
sirviendo está de espejo el oceano, 215
al último trabajo del Tebano.

XXVII

Después que vencedor dejé eminente,
por Guadarrama de Sión el monte,
volviendo a ser el sol resplandeciente,
la gloria del hispánico horizonte. 220

Después que al fin, con ánimo valiente,
del sonoro cristalino Oronte,
al cisne de Bengala, al claro Ganges,
venzan sus huestes, rompan sus falanges.

XXVIII

Entonces dando al mundo heroica suma, 225
su trofeo daré por raro ejemplo,
más, ¡ay!, que del impulso de mi pluma,
tan presumido vuelo no contemplo.

Siga la empresa quien ornar presuma
con métrico rumor, de Marte el templo, 230
a quien las nueve hermanas del Castalio.
lleguen a consagra[r] el rico Palio.

XXIX

Si tanto rey merece que un deseo
a celebrar su triunfo se anticipe,
ya que no poseído del trofeo, 235
del trofeo esperado participe.

Un lustro de mis años el empleo,
un día en la gran Corte de Felipe
parece en las pasadas glorias mías
que pasan lustros, que parecen días. 240

XXX

Entregando el monarca castellano
del imperio oriental el gran gobierno,
al conde excelso, al Gama soberano,
Atlante de su máquina superno,
Biznieto del Ulises lusitano, 245
a quien el mundo considera eterno,
a quien esclarecido el mundo aclama,
del segundo Iasón Vasco de Gama.

XXXI

Este sujeto al mundo peregrino,
este sabio Catón, prudente Numa, 250
digno de fama, de alabanza digno,
de fama eterna, de alabanza suma,
me trae de donde Apolo vespertino
se acuesta en cama de luciente espuma,
adonde con ardor nuevo y galante 255
despierta en cama de jazmín fragante.

XXXII

Amaba yo en la Corte dulcemente,
del Dios vendado el mayor tesoro,
dos bellos ojos, cuya luz ardiente,
deslumbraba del sol los rayos de oros. 260
Amaba, siendo amado honestamente,
que no es amor aquel que sin decoro,
ajeno de razón rompe y quebranta
la honestidad de amor divina y santa.

XXIII

Al despedirme de la que mostraban 265
rara belleza, cuando el alma herían,
dos campos de jazmines anegaban
del corazón dos mares que salían.
Del aurora gentil, cuando asomaban
en los ojos que al sol oscurecían, 270
dejaban los aljófares oscuros,
saliendo bellos y asomando puros.

XXXIV

En la nieve cayendo más lozana,
parecían las lágrimas hermosas,
cual suele al despuntar de la mañana 275
fresco rocío sobre blancas rosas.
Parecían con pompa soberana,
dejándose las manos milagrosas
lisonjear de agradecidas señas,
en salvas de cristal, perlas risueñas. 280

XXXV

Viendo en un cielo que esparcía olores,
mirando en un jardín de luces bellas,
desmayados del cielo los albores,
del jardín eclipsadas las centellase.
No anegues, dije, las fragantes flores, 285
no puedan, no, las nítidas estrellas
de aquellos ojos, lumbre de los míos,
dudarse estrellas, y juzgarse ríos.

XXXVI

¿No es tu beldad imán de mi deseo,
norte de mi afición? Mudarme ausente 290
podrá la que excediere a la que veo,
siendo imposible que igualarse intente.
No sólo agora con honroso empleo,
la promesa cumplí mas juntamente,
amando a tu belleza el pensamiento, 295
excede a la promesa el cumplimiento.

XXXVII

Desmayada de amor, triste y quejosa,
queriendo publicar el mal presente
quedaba muda el alba más hermosa,
enmudece de amor quien llora ausente. 300

Queriendo ver con ansia querellosa
el tormento cruel que el pecho siente,
quedaba ciega la más bella aurora,
no mira de temor, quien de amor llora.

XXXVIII

Enmudecida y ciega desatina, 305

Nise muerta de amor, Nise se llama,
cuya extraña beldad, rara y divina,
en los elogios vive de la fama.

Cuya belleza al mundo peregrina,
en piedra no, convierte en viva llama, 310

en deseo abrazado, en amor puro,
el más rebelde, el corazón más duro.

XXXIX

Cual Iacintina flor, a quien lastima
aquella espiga que derriba y muerde
la langosta cruel, cayendo encima 315
de aquella flor, un tiempo joven verde.
Tal el ausencia a Nise desanima,
así Nise también el color pierde,
así también a discurrir no acierta,
pálida, y sin color de ausencia muerta. 320

XL

Como acostumbra el único lucero
corriente desatar de helada espuma,
de macizo cristal, que fue primero
cisne sin voz, carámbano sin pluma,
así del sol que adoro considero 325
la ardiente luz con arrogancia suma,
del pecho desatar, soltar del pecho
el corazón en lágrimas deshecho.

XXI

Pidiendo luego para hablar licencia
al líquido alabastro que vertía, 330
siendo el testigo, no la resistencia,
el nevado cambray que humedecía,
el que a despecho de una fuerte ausencia,
de alivio y de mortaja oficio hacía,
causando su piedad al mundo espanto, 335
de alivio al rostro y de mortaja al llanto.

XXII

“¿Cómo es posible -dice enterneceida,
apartando el cambray del blando empeño-,
cómo es posible que el amor no impida
el tormento cruel que amante enseño? 340
Quedando el alma del tormento herida,
viviendo en ella tú, querido dueño,
¿desestimas del alma la querella?
El golpe sentirás viviendo en ella.

XLIII

Cómo puedo sufrir muerta de amores, 345
del objeto querido la mudanza,
padecer del ausencia los rigores,
de los eternos viva semejanza,
siendo la ausencia madre de dolores,
persecución que aflige la esperanza, 350
infierno que atormenta la paciencia,
verdugo del amor siendo el ausencia.”

XLIV

Mostrando al pecho con silencio mudo
el semblante cruel, la vista airada,
suelta la cuerda, y el puñal desnudo, 355
libre el puñal, la cuerda desatada,
al pecho ardiente, el acero agudo,
el fuerte lazo a la garganta helada,
poniendo al fin, asidas de un cabello,
la daga al corazón, el lazo al cuello. 360

XLV

“Siendo la vista del sujeto amado,
el centro de un amor esclarecido,
¿cómo puede un amor bien empleado
vivir jamás del centro dividido?

Busca la yedra el lecho regalado, 365
sube la vid al tálamo querido,
dulces abrazos, tributando a colmo
la yedra a la pared, la vid al olmo.

XLVI

El Céfitro suave, blanco y leve,
siente de amor los amorosos tiros, 370
en las flores del Céfitro se embebe,
siendo las flores centro de sus giros.

Mil caracoles el arroyo mueve,
armado de ternezas y suspiros,
con las hojas los árboles se llaman, 375
los montes sienten y las piedras aman.

XLVII

Con virginal decoro la superna
rosa, por ver de amor el centro claro,
llega a romper la túnica materna,
de su pureza natural reparo. 380
Su pompa adorna de hermosura tierna,
y vestida de amor sublime y raro,
no cabe en sí cuando el vestido prueba,
y se compone como esposa nueva.

XLVIII

Con métrica armonía, dulce y grave, 385
al centro corre la veloz corriente,
anhelando desnuda del suave
centro amoroso la sonora fuente.
Callando el pez, y regalando el ave,
el centro abrazo puro y transparente. 390
¿Cómo podrán los cuerpos sustentarse,
viviendo de abrazar sin abrazarse?

XLIX

No confundas de amor el dulce puerto,
imaginando sin que amor lo estorbe,
los leños habitar, que el mar incierto 395
tantas veces al fin vomita y sorbe.
Si piensas, Fabio, con felice acierto
el peligro estorbar, dar vuelta al orbe,
traer las piedras del Malayo adusto,
qué más diamantes que vivir con gusto”. 400

L

Desmaye, pues, sin él, muera abrasada,
viendo que soy, y en esto de quejosa,
eclipse padeció, cual suele ajada,
de mano descortés, purpúrea rosa.
Aplicando mejilla desmayada 405
a nevado jazmín de mano hermosa
del desmayo volvió, tocando en ella
la mano de jazmín, la mano bella.

LI

Queriendo descasar la nieve pura
del nevado clavel, para besarla, 410
temí que de cogerla, la ventura
muriese en el dolor de descasarla.
La queja urbana de una fe segura,
llorando el corazón llega a mostrarla,
queriendo antes con decoro justo, 415
cortés querella, que grosero gusto.

LII

“No llores, no, -prosigue enternecida,
aquella de mi amor, prenda adorada-,
vuelve, vuelve a prender la presumida
corriente de tu pecho desatada. 420
No derrames pedazos de la vida,
por los poros del alma lastimada,
pedazos con que agora solemnizas
las ya de tu afición muertas cenizas. 425

LIII

Si fuiste de mi amor dueño primero,
no muera a manos de mi triste suerte,
máteme ahora ese estoque fiero,
antes, ¡oh, Fabio! que este llanto fuerte.
En esa hoja de ese limpio acero, 430
la terrible sentencia de mi muerte
rubrique el alma, que me anima apenas,
con la sangre vertida de mis venas.

LIV

¿Cómo no sientes, Fabio de mi vida,
las exequias que ofreces por tributo, 435
del bando corazón la fuerte herida,
siendo del corazón dueño absoluto?”
En el lapso la lengua detenida,
pudiendo apenas referir el luto,
el asiento dejando que ocupaba, 440
en el luto funesto tropezaba.

LV

Ausente de aquel cielo regalado,
de mis ardientes venas se desata
un hielo abrasador, un fuego helado
que del infierno la crueldad retrata. 445
Lo que sintió mi pecho lastimado,
el grave daño de una ausencia ingrata,
en las llamas viviendo abrasadoras,
decidlo vos Piérides sonoras.

LVI

Poniendo al que brotaban tierno llanto 450
mis tristes ojos, límite preciso,
en diez auroras vieron el encanto
de la ciudad del mundo paraíso.
En diez, ¡oh gran ciudad del mundo espanto!,
vieron el Tajo portugués Narciso, 455
ya no peregrinar, cumplir el voto,
el Tajo que tus pies besa devoto.

LVII

Quién pudiera alcanzar, quién alcanzara
la pluma del Homero lusitano,
quién con aquel espíritu mostrara 460
el valor que eternizas soberano.
Si al universo, tu grandeza rara
puede manifestar ingenio humano,
si declararse puede el universo
“se taõ sublime preço cabe em verso”. 465

LVIII

Si puede rubricar con letras de oro
en su volumen la mejor Talia,
de tu esplendor el singular decoro,
de tu beldad la grave lozanía.
Si puede publicar plectro sonoro 470
el poder de tu augusta monarquía,
eternizada con valor profundo
de un polo al otro, de uno al otro mundo.

LIX

Era en el tiempo, cuando el verde prado,
desvanecido de su vista hermosa, 475
de galantes boninas matizado,
la pompa ostenta del abril lustrosa,
cuando por el zodiaco estrellado,
ocho veces docientas luminosa,
y una vez veinte y dos, cursado había 480
la que es antorcha y lámpara del día.

LX

En este, cuando el pórtico celeste,
abriendo está de la purpúrea cama,
iluminando la terrena veste,
flechando nueva luz que al mundo inflama. 485
En este tiempo alegre, cuando en éste,
el gran virrey, el venerado Gama,
por el incierto reino nunca enjuto,
trueca la población del griego astuto.

LXI

De sus bellos alcázares apenas 490
miré la inmensidad, cuando las naves
se alejan de las playas más amenas,
saliendo leves y volando graves.
Del temor sacudidas las cadenas,
cortando voy de Tetis las suaves 495
ondas, siguiendo la velera flota,
alborotando el mar que el remo azota.

LXII

Fiando la esperanza del deseo,
dejando el remo que el cristal quebranta,
subo a la capitana, adonde veo 500
el gran virrey que mi humildad levanta.
Teniendo el ampararme por trofeo,
estima mi humildad puesta a su planta,
encareciendo a todos mi cuidado,
aún más agradecido que obligado. 505

LXIII

Era la nave que a besar se atreve
el alto cielo, con soberbia suma,
leve torre del mar, peñasco leve,
todo cubierto de nevada pluma.

De cuantas ajan vidro, estrujan nieve, 510
talando montes de salobre espuma,
con grave majestad, con pompa grave,
soberbia emulación era la nave.

LXIV

Siendo del mar extraña maravilla,
era del nombre que ostentaba honroso, 515
la que naciendo aurora de Castilla
fue del Carmelo sol majestuoso.

La que abrazaba con lealtad sencilla
la ardiente fe de su divino esposo,
a quien amaba con entrañas pías 520
el celo ardiente de su padre Elías.

LXV

Las ondas apartando de Anfitrite,
apenas el armada lusitana
se atreve a divisar, el que compite
con el Olimpo, monte de Diana. 525
La cumbre apenas parecer permite,
siendo del horizonte sombra vana,
pequeña sombra allá del horizonte,
túnica débil del soberbio monte.

LXI

En pocos soles, cuando el alba bella 530
amaneció de púrpura bañada,
miró la flota aquella isla, aquella
Canaria agora, si antes Fortunada.
En pocos vio la que circunda y sella,
undosa costa a tierra dilatada, 535
la que vistió de horror joven bizarro,
aún abrasada del ardiente carro.

LXVII

En este golfo pues, adonde Apolo
con más fuerza su ardor imprimir suele,
en quien parece que desmaya Eolo, 540
pues no obliga veloz, ni puro impele.
Del gran Neptuno el movimiento solo,
que de la flota mísera se duele,
la flota arroja solo el movimiento,
adonde eternamente brama el viento. 545

LXVIII

Porque fuese del viento el alboroto,
bien como freno al sol, al leño espuela,
arribar el timón manda el piloto,
largar la escota y amurar la vela.
Ya el grave leño del temor remoto, 550
surcando el mar, cual cisne se desvela,
las alas tiende de nevada pluma,
las olas rompe de salada espuma.

LXIX

El discurrir veloz, altivo y grave,
viendo de cada cual suspenso estuve, 555
pues si bajando se acredita nave,
también subiendo se imagina nube.
Ave al abismo, y a los astros ave,
baja al abismo, y a los astros sube,
pelota al centro, y al olimpo bala, 560
el centro rompe, y el Olimpo escala.

LXX

Puesta la Capitana voladora
en aquel cabo tan horrendo y feo,
tan espantoso, que bien puedo ahora
certificarte que es del mar Leteo. 565
En aquella garganta tragadora
del fiero mar, sacrílego Tifeo,
promontorio fatal, de espanto armado,
siempre temido, y siempre respetado.

LXXI

De un rayo ardiente la sulfúrea llama, 570
el estallido a la gran nave enseña,
bien como cuando retumbante brama
herida de la voz cóncava peña.
El viento crece, el humo se derrama,
tiembla la nave, el centro se despeña, 575
la furia teme del cruel ensayo,
ciega del humo del ardiente rayo.

LXXII

Rompe el árbol mayor, como si fuera
de tierno vidro, y blanda cera unido,
el adusto betún de blanda cera, 580
de tierno vidro el cáñamo ceñido.
La gente se confunde, el mar se altera
al eco de las ondas repetido,
anhelan de zafiro los umbrales,
titubean los astros inmortales. 585

LXXIII

“¡Cierra, cierra el timón!, -grita el piloto-,
¡cierra!”, grita otra vez, confuso y muerto.
vagando anhela de valor remoto,
cierta la confusión, el paso incierto.
Hierve en los hombros del soberbio Noto 590
el undoso cristal, hierve cubierto
de vivas llamas el cristal undoso,
arde en el agua el fuego licencioso.

LXXIV

Al cielo sube el húmido Tridente,
montañas de cristal, de espuma escalas, 595
inexorable, atroz, fiero, inclemente,
voces da, lanzas tira, escupe balas.
Opuesta al cielo la sañuda frente,
escureciendo las etéreas salas,
las nubes ciega el mar, ciega los puros 600
astros, esferas, globos y coluros.

LXXV

Volando sube, y sin parar desciende
del Aquilón la nave acobardada,
desbaratar el Aquilón pretende
la nave de las llamas abrazada. 605
El cáñamo tejido rasga y hiende
como de seda tela delicada,
el cáñamo torcido rompe y quiebra,
como de seda delicada hebra.

LXXVI

Soplando más y más, la fuerza aumenta 610
el bravo Eolo en el hinchado treo,
el ganado marítimo apacienta
en las esferas lóbregas Proteo.
La furia viendo que Neptuno ostenta
espantadas las hijas de Nereo, 615
perdiendo el paso van, viendo espantadas
las ondas y las nubes abrazadas.

LXXVII

Cual suele discurrir bisoña gente,
el monstruo viendo que enfrenado vive,
cuando del cielo puro y transparente 620
con sangre en el papel su enojo escribe.
Discurrir, anhelando juntamente
el daño viendo entonces que recibe
del pálido temor, mirando entonces
temblar los leños, al bramar los bronces. 625

LXXVIII

Así quedamos del fatal suceso,
tan lamentable, como lastimoso,
viendo en asombros el cargado peso,
cobarde de fluctuar, temblar medroso.
Y apenas vimos con el humo espeso 630
menos voraz, del fuego escandaloso,
el globo tragador que el viento fragua,
y más tratables los que forma el agua.

LXXIX

Cuando vimos bajar con paso leve,
cubriendo el mar, y suspendiendo el orbe, 635
prolija nube que sedienta bebe,
gruesa columna que las ondas sorbe.
Viendo que al paso que a subir se atreve,
llora y revienta sin que el daño estorbe,
pagando al mar con sentimiento largo, 640
en sabroso cristal, el hurto amargo.

LXXX

La costa atravesamos del imperio,
tan conocido por los pomos de oro,
que fueron de Atalanta vituperio,
vencido en fin el virginal decoro. 645
Las tres manzanas del tesoro Hesperio,
que detuvieron el mayor tesoro,
que pudieron vender con mano armada
la fuga del rigor solicitada.

LXXXI

Andando algunos días los temores 650
pisando de los cándidos desiertos,
sufriendo de Neptuno disfavores,
y probando de Bóreas desconciertos.
Los Trópicos pasamos de esplendores,
que del febeo son límites ciertos, 655
el Austro ardiente y el helado Arcturo,
sólido adorno del Olimpo puro.

LXXII

Las espumas cortamos del estrecho,
que al mar de Egipto nácares tributa,
mar que pasó con fatigado pecho 660
el pueblo de Israel a planta enjuta.
El que de Faraón, siendo a despecho
sepulcro de la gente resoluta,
farol y muerte fue, vida y suplicio,
al hebreo farol, muerte al egipcio. 665

LXXXIII

El golfo atravesamos presumido
de la ciudad al Otomán sujeta,
ciudad, que fortalece el erigido
túmulo vil del infernal profeta.

El cadáver del monstruo fementido, 670
autor nefando de la enorme seta,
el sepulcro por quien de engaños lleno
a Meca peregrina el agareno.

LXXXIV

De Socotor la isla generosa,
por el incienso que produce el suelo, 675
desatar de la esfera luminosa
vimos corrientes de nevado hielo.

El ancho mar amenazar pomposa,
ufana sahumar el alto cielo,
rendir a un tiempo con soberbio fausto 680
la pompa al mar, al cielo el holocausto.

LXXXV

Ya los troncos portátiles quebrantan
los índicos cristales del aurora,
que con el grave peso se levantan,
como suele la palma vencedora. 685
Ya llenando los grados, se adelantan
a ver la gloria que el sentido adora,
el descanso del húmido desierto,
a divisar el deseado puerto.

LXXXVI

Ya la antorcha inmortal, luciente y pura, 690
señala el dulce puerto deseado,
hiriendo con sus rayos la cultura
del bronce, de la lima trabajado.
Nivelando del mundo la pintura,
el gran piloto en lágrimas bañado, 695
mostrando al mundo está, cuando campea,
el gusto que con llanto se granjea.

LXXXVII

Enjugando las lágrimas, destierra
del mar la vista, que apacienta ufana
en la sublime cumbre de una sierra, 700
aun menos eminente que lozana.
Ya parece que el mar deja la tierra,
y que la tierra con soberbia vana,
procura castigar flechando arpones
los círculos de lívidos Phitones. 705

LXXXVIII

Dos bellos campos a la vista ofrece,
en quien compiten Flora con Pomona,
pues si el uno de flores se guarnece,
de palmas mil el otro se corona.
Si como el cielo el uno resplandece, 710
si es de la tierra la estrellada zona;
de sus ojos el otro en el tesoro,
escribe su beldad con letras de oro.

LXXXIX

Para que puedan con aplauso grave
gozar del puerto dulces intereses, 715
las velas cogen de la fuerte nave
los diestros marineros portugueses.
Con benigna piedad, blanda y suave,
a los leños que araron siete meses
los campos de zafir del mar incierto, 720
sirve de lecho el apacible puerto.

XC

Penetrando los tiros de Vulcano
el infierno que imitan estupendo,
las columnas del cielo soberano
temblaron de los ecos al estruendo. 725
Poblando la región del aire vano
el adusto vapor, el humor horrendo,
cual rayo infando, que la tierra sorbe,
turba el mar, ciega el sol, confunde el orbe.

XCI

Según los corazones palpitaban 730
en el ardiente estrago, parecía
que las estrellas se descuadernaban
del libro celestial que en fuego ardía;
que las ondas volcanes vomitaban,
que el hemisferio asombros repetía, 735
temblar la tierra de la mar salada,
vuelta la mar en tierra salitrada.

XCII

Por ver el singular bosque velero,
en hombros de Neptuno fabricado,
hierva en la playa que ocupó ligero 740
un escuadrón de moros desarmado.
El eco oyendo del trabuco fiero,
el inerme escuadrón mira asombrado,
lo que al undoso mar y al campo seco,
hiere y atruena, campanudo el eco. 745

XCIII

Tapando con las manos las orejas,
forzados del rumor del bronce duro,
hierve, como en el viento las abejas,
susurrante escuadrón del viento puro.
O bien como correr suelen parejas, 750
entrar queriendo en el albergue oscuro
cuando cargadas vuelven de las eras,
las pródidas hormigas en hileras.

XCIV

Pareciendo en el puerto cada nave
escollo grande, monte no pequeño, 755
da fondo, siendo ya rémora grave,
el corbo diente del alado leño.
Alegre desembarca, quien no sabe
de las plantas que estampa propio dueño
el paso duplicar sin pesadumbre, 760
imperio natural de la costumbre.

XCIV

Yo sólo padecí, si bien se advierte,
de ausencia los rigores dilatados,
o ya para jactancia de la suerte,
o ya para clemencia de los hados. 765

Yo sólo padecí pena tan fuerte,
en cuanto no rindieron mis cuidados
a tus ardientes ojos la vitoria,
¡oh luz del Asia!, ¡oh sol!, ¡oh cielo!, ¡oh gloria!

CANTO III

ARGUMENTO

Desembarca el Virrey, la monarquía
rige del Asia con valor prudente,
del campo azul en la salada vía
vuelve Fabio a romper la altiva frente.
Cerca de Sincapura desafía
al holandés con ánimo valiente,
la batalla rehúsa el protestante,
entra en Malaca el portugués triunfante.

5

I

Abrasado de amor, ciego y perdido,
en aquel pueblo, dice el lusitano, 10
entré sin vida del ausencia herido,
quedé sin alma suspirando en vano.
Un lustro en él, apenas detenido,
me envía el Visorrey César christiano,
por capitán y cabo de un navío, 15
a ver del sur el ancho señoría.

II

Antes que a publicarlo me anticipe,
tanto el favor acreditar procura,
quiere que del segundo participe,
igualando al deseo la ventura. 20
Dos pliegos me entregó del gran Felipe,
del que a despecho de la envidia oscura,
más victorias alcanza, más trofeos,
que ganaron egipcios Ptolomeos.

III

El uno para aquel sublime lustre 25
del apellido que acredita honrando,
soberano Fonseca, Pinto ilustre,
General de Malaca venerando.

A quien la fama, aunque más se ilustre
manifestar su esfuerzo procurando, 30
lo que debe a su luz resplandeciente,
es suspensiones paga solamente.

IV

El otro para aquel, que el nombre honroso
en las estrellas colocó beninas,
famoso niño, Távora famoso, 35
Capitán general de Filipinas.
Cuyo sujeto grave y milagroso,
cuyas hazañas raras y divinas,
grandes al mundo y a la fama grandes,
publican Portugal, Castilla y Flandes. 40

V

Acompañarme procurando luego
daba de su amistad sublime muestra,
señalando al amor que ardía en fuego,
un gallardo Efestión de la edad nuestra,
un fuerte Cid en el Mavorcio juego, 45
un Argos de Neptuno en la palestra,
un Adonis galán, un bravo mozo,
en quien apenas apuntaba el bozo.

VI

¡Oh, noble Sebastián!, que a Marte igualas,
su asiento ocupará tu nombre honroso 50
mientras el alto mar pusiere escalas
al muro del Olimpo luminoso.
Mientras volare con argénteas alas
el transparente Nilo caudaloso,
del alto mar a las soberbias rocas 55
las plantas a besar con siete bocas.

VII

¡Oh!, si pudieras, del preciando ahora
de la fortuna el bárbaro trofeo,
mostrar la viva fe con que te adora,
ardiendo en viva llama mi deseo. 60
El recíproco amor que habita y mora,
a pesar del olvido torpe y fío,
en la luciente esfera de la luna
perdonen el olvido y la fortuna.

VIII

Un jueves, cuando el sol esclarecido 65
en brazos del aurora despertaba,
bordando de oro el más galán vestido,
en quien como en cristal reverberaba.
Al viento doy el cáñamo tejido,
a quien el viento deshacer pensaba, 70
en el hinchado cáñamo bramando,
en el cóncavo lienzo retumbando.

IX

Era en el tiempo, cuando Delio ufano,
llenaba de lucientes Rosicleres
el bello signo, a quien dio ser Titano, 75
del ciego dios, triunfando los poderes.
Cuando del tosco agricultor villano
rendían obligados, Baco y Ceres,
al azadón aquél y ésta al arado,
exprimido rubí y oro trillado. 80

X

Con vuelo liberal, con vuelo leve,
sublime empresa de su heroico brío,
altas montañas de salada nieve
cansa y fatiga el bélico navío.
Como la singular, que en tiempo breve 85
señala en el undoso señoría,
con tanta pompa no surcó ninguno,
los dilatados campos de Neptuno.

XI

El golfo rompe, que publica hinchado,
al mundo asombros y al Olimpo guerra, 90
de aquella isla, cuyo dulce agrado
la tristeza mayor vence y destierra.
El golfo de Ceylán, copia y traslado
del Paraíso que ostentó la tierra,
retrato natural y verdadero 95
del primer bosque, del jardín primero.

XII

Dejando aqueste mar donde escapamos,
huyendo del bramido sonoro,
en quince soles, de Malaca entramos
el dulce puerto entonces riguroso. 100
El gran fracaso en suspensión miramos,
pues sin formar el pecho lastimoso
final suspiro, vimos de la muerte
el rostro fiero en el fracaso fuerte.

XIII

Las velas rompe el viento de su mano, 105
suenan en el mar el estallido ronco,
cual acostumbra por el campo llano
de bárbara segur herido tronco,
o como suele de robusta mano,
punido apenas el peñasco bronco, 110
cuando con más vigor retumba el eco
del tronco inútil, del peñasco seco.

XIV

Los marineros con impulso ardiente,
el lienzo prenden a la escota asido,
hiere al turbio cristal el tenaz diente, 115
al navío el cristal asalta herido.
Cesa el rumor, sosiega el gran Tridente,
el Aquilón cruel deja el bramido,
amainan de las velas los pedazos,
descansa el leño del Tridente en brazos. 120

XV

Entrando en la ciudad, la carta entrego
al bravo General, que estima sabio
el singular favor del regio pliego,
a quien aplica con decoro el labio.
Vuelvo a embarcarme, el cáñamo despliego, 125
procurando vengar el fuerte agravio
de las soberbias ondas naufragantes,
rompiendo espacios que bramaban antes.

XVI

Dejando pues, el agasajo esquivo
del puerto tan lozano que desprecia, 130
cubierto del velero más altivo
el bosque más galán que el campo precia.
A Manila llegué, después que estuvo,
doce veces el padre de Lampecia
los pórticos baño de Rosiclères, 135
doce los campos de Neptuno y Ceres.

XVII

Ya del mar el caballo no se arroja,
detenido en el puerto de Manila,
ya para descansar la rienda afloja,
si antes para correr la planta afila. 140
Fuego vomita el bronce que se enoja,
del sol los resplandores aniquila,
puebla de escuridad el ciego viento,
cubre de llamas el salado argento.

XVIII

Puesto que las estrellas amenace 145
el riguroso mar con mano armada,
aunque las nubes enojado abrace,
en él se arroja la chalupa alada.
Su furia rompe, su rigor deshace
el fuerte rayo, la fatal espada, 150
siendo en sus hombros con ardiente ensayo,
el remo cortador, espada y rayo.

XIX

Desembarcan los mÍlites lucidos,
afrenta del Planeta belicoso,
bien así como salen esparcidos 155
los rayos del Planeta luminoso.
Desembarcan, adonde divertidos
descansen del trabajo riguroso,
que causa la marÍtima fatiga
del trabajo del mar que a tanto obliga. 160

XX

Viendo que de la playa el sitio blando
la gente de Neptuno desocupa,
salté en la playa que tembló, quedando
cosida con la playa la chalupa.
A palacio llegué, adonde entrando, 165
una gran sala vi, que un cielo ocupa,
donde a lo natural retrata el arte
raras proezas del tebano Marte.

XXI

Entre figuras mil de aspecto humano,
la gigantea de Hércules, la brava, 170
el duro tronco en la robusta mano,
la mar, la tierra, el mundo amenazaba.
La colgadura del feroz tebano,
en quien el oro ardía, y no abrasaba,
parece que con nítidas centellas 175
desmiente el resplandor de las estrellas.

XXII

Parece del abril retrato vivo,
en quien casado con la seda el oro,
cual con fecunda vid, olmo lascivo,
produce de jazmines un tesoro. 180
Un campo de clavel parece altivo,
adonde abraza con galán decoro
el color a la tela, adonde besa
púrpura tiria, a tela milanese.

XXIII

En medio de esta sala rutilante, 185
ostentaba grandeza milagrosa,
aquel que asombro fue del protestante,
anegado en corriente sanguinosa.
El Távora galán, cristiano Atlante,
cuya fama penetra generosa, 190
sin que al vuelo veloz la envidia estorbe
aún más allá del término del orbe.

XXIV

Aquel que pudo con esfuerzo y arte,
resistiendo de balas a un diluvio,
colocar el hispánico estandarte 195
en las almenas del flamenco rubio.

El gallardo don Iuán, cristiano Marte,
por quien enternecido el gran Danubio,
comunicando al campo las congojas,
baña de tiernas lágrimas las hojas. 200

XXV

Procurando besar su franca mano,
con honrosos abrazos lo impedía,
quedando luego del favor urbano,
desbaratada la cortés porfía.

El pliego del monarca soberano 205
con extraño decoro recibía,
el labio en él, apenas imprimiendo,
sellando el labio sí, mas no oprimiendo.

XXVI

Hablando en portugués, bizarro y fino,
con extraño primor y gallardía, 210
el Catón parecía censorino,
el César lusitano parecía.

Aquel Livio español, Barros divino
a quien la lusitana monarquía
debe el decoro soberano y raro, 215
eternizado en láminas de Paro.

XXVII

Habíamos los dos comunicado
en el templo gentil, grave y jocundo,
maravilla del orbe, fabricado
de aquel Felipo, Salomón segundo. 220
De aquel, a quien no solo un nuevo estado
ofreció Portugal, un nuevo mundo,
juntando las almenas castellanas
a las sagradas quinas lusitanas.

XXVIII

Quedando las almenas con las quinas, 225
unidas siempre, siempre vencedoras,
a pesar de las lunas serpentinas,
menguentes lunas ya, turcas y moras.
Siendo de ambas naciones peregrinas,
ambas de España al fin y ambas señoras 230
de un gran imperio cada cual cabeza,
de ambas la gloria, de ambas la grandeza.

XXIX

Estuvimos hablando aquel espacio,
desde que envía el mar aura espirante,
hasta que acoge en húmido palacio 235
al que es del día trémulo diamante,
y cuando de la noche aquel topacio,
idolatrado del pastor amante,
vierte la ajena luz que reverbera
en la nocturna capa de la esfera, 240

XXX

de palacio permite que me ausente,
el general que en mármoles derrama
de un superno esplendor la llama ardiente,
de un claro sol la vividora llama.
Puestos estaban de la sala enfrente 245
mis compañeros, cuya altiva fama,
señalan en archivos inmortales
del cielo los diáfanos anales.

XXXI

Cerca de la ciudad en los pensiles,
un bosque hallaron que a la mar corría, 250
en quien vertiendo néctar los abriles,
un cielo hermoso el bosque parecía,
adonde el dueño, castellano Aquiles,
la cena a los soldados prevenía,
con mano liberal, con franca mano, 255
el bravo Herrera, Marte castellano.

XXXII

Del sitio fresco a la belleza extraña,
con ojos de cristal, Argos brillante,
alegre sirve, fácil acompaña
la corriente de un río vigilante. 260
De un río que a la margen cerca y baña,
guardando la república fragante,
con muestras escudando sonorasas,
muro de vidros a ciudad de Rosas.

XXXIII

Un arroyo del río se deriva, 265
que si bien por el campo se dilata,
teme el estorbo de una peña altiva,
aún más que altiva peña, peña ingrata.
Huyendo la corriente fugitiva,
hidra parece, que con pies de plata 270
pisa del campo la esmeralda verde,
serpiente de cristal que el campo muerde.

XXXIV

Diáfana serpiente que pisada,
con lamentable voz, con voz doliente,
el castigo sintiendo acobardada, 275
aún más la culpa que el castigo siente.
Sierpe que de la planta castigada,
aljófara vomitando transparente,
por quien llorando está la flor marchita,
torna a sorber aquello que vomita. 280

XXXV

Un alcázar el sitio sublimaba,
cuya beldad su perfección abona,
a quien de rayos puros coronaba
la bella Cintia, hija de Latona.

Del techo de Zafir pendiendo estaba 285
el bronce, a quien la lima no perdona,
la esfera de metal, retrato hermoso
del estrellado globo luminoso.

XXXVI

Las paredes de láminas cubiertas,
gentil fatiga de valiente mano, 290
eran de duro mármol descubiertas,
a quien romper la edad trabaja en vano;
de cedro las ventanas y las puertas,
adonde estaban del poder hispano
esculpidas grandezas singulares, 295
de pórfido alabastro los pilares.

XXXVII

En medio del alcázar puesta estaba
una espléndida mesa, a quien cubría
con brava majestad, con pompa brava,
un mar de rosas que en fragancia ardía. 300
Un mar, en quien la púrpura nadaba,
cuyo espacio galán alarde hacía,
si no de pajarillos voladores,
de muertas aves y de vivas flores.

XXXVIII

Los del mar arrojados titubean, 305
viendo en la mesa mil guisados graves,
sólo en las aves el sentido emplean,
dejan las rosas vivas y süaves.
Más quieren, más estiman, más desean,
viendo juntas las rosas y las aves, 310
unas sin vida y otras olorosas,
las muertas aves, que las vivas rosas.

XXXIX

Los sentidos asalta de repente
la cantimplora del jardín vecina,
usurpando el salitre diligente, 315
la ocupación a la blancura alpina.
Llueve en los vasos de cristal luciente,
diluvio bacanal, que determina
los vasos anegar, hierve arrogante
la blanca espuma del rubí fragante. 320

XL

Feneciendo el convite sublimado,
con una lira acorde se entretiene
un divino Airón, todo engolfado
de su voz dulce, en el raudal perene.
Herido el instrumento regalado, 325
no solamente el viento se detiene,
pero también de amores encendido,
pasma elevado el viento detenido.

XLI

Por modos atractivos y diversos,
la más sonora voz, a quien entrega 330
su lira Apolo, los mejores versos
blandura infunden en la noche ciega,
siendo famosos, cándidos y tersos,
del divino español Lope de Vega,
siendo la voz con singular trofeo 335
de aquel Pereira, lusitano Orfeo.

XLII

El canto singular que eleva el viento,
parece el de los dos raro y profundo,
Diego y Gabriel, cuyo concento
suspende la ciudad, gloria del mundo. 340
El uno dulce imán del pensamiento,
de aquel Paraíso Serafín jocundo,
del alma el otro blando parasismo,
el ángel propio de su nombre mismo.

XLIII

¡Oh, famosa Lisboa!, quién pudiera 345
contar los cisnes cuya voz sonora
dulzuras mil esparce en tu ribera,
usurpando los néctares a Flora,
los que rompiendo la celeste esfera,
los pórticos escalar del aurora, 350
siendo de cada cual blando y superno,
reforzado cañón, el cañón tierno.

XLIV

Descansando la voz más regalada,
del canto los soldados suspendidos,
en brazos de la noche sosegada 355
entregaron al sueño los sentidos;
y cuando de la fúlgida jornada,
Pirois y Etonte, discurriendo unidos,
la cuarte parte caminando habían,
el sueño de los hombros sacudían. 360

XLV

Asiendo la ocasión de los cabellos,
el tiempo que en los campos habitamos,
entretenida la memoria en ellos,
las aves y las liebres asaltamos.
La fugaz liebre en los jazmines bellos, 365
el ave tierna en los frondosos ramos,
teñiendo el arcabuz, rayo violento,
de púrpura el jazmín, de sangre el viento.

XLVI

Convidando el navío detenido
a surcar otra vez salobres mares, 370
no sin dolor dejamos del florido
campo divertimientos singulares.
Del Távora famoso me despido,
a sus favores levantando altares,
en sus favores recibiendo envueltas 375
mil honras juntas y dos cartas sueltas.

XLVII

La primera que sella, que circunda
el labio liberal, no sin misterio,
para el gran rey, que goza con profunda
Majestad de dos orbes el Imperio; 380
para el Conde Almirante la segunda,
ínclito Visorrey deste hemisferio,
cuyas hazañas raras y supernas,
ostenta el bronce en láminas eternas.

LXVIII

Al leño asaltan con gallardo brío, 385
subiendo los soldados liberales,
el borde cubren del veloz navío,
asombrando de Tetis los cristales;
cual el árbol de Alcides más sombrío,
el más espeso bando de zorzales, 390
siendo en el árbol que al Olimpo sube,
del campo sombra y del Olimpo nube.

XLIX

Con lengua de centella fulminante,
rimbomba el bronce en las cavernas hondas,
cual en arquitectura de diamante 395
eco fatal de pastorales hondas.
Escalando el navío penetrante
del sol los rayos, y del mar las ondas,
peña se encumbra y nube se despeña,
sube al abismo y al Olimpo peña. 400

L

Cortando de las ondas que surcaba
la transparente espuma cristalina,
del puerto divisó la costa brava,
que más a Sincapura se avecina.
Al estrecho llegó, donde emparaba 405
la soberana flota de la china,
en medio surto de dos altas peñas,
el bravo don Francisco Mascareñas.

LI

Aquel que de Macán en el distrito
los mármoles unidos sella y graba, 410
quedando en ellos el valor escrito,
a quien el mundo de alabar no acaba.
Aquel que de Mavorte en el conflicto,
dejando su valor que el mundo alaba,
de púrpura enemiga el campo tinto, 415
rayo parece del Planeta quinto.

LII

Del pequeño batel que al mar se arroja,
ocupó apenas el lugar extremo,
cuando pensaba el mar que el convés moja,
tomar la posesión, señor supremo. 420
Castiga del batel en la congoja
al arrogante mar el duro remo,
del mísero batel socorro alado,
la pretensión olvida castigado.

LIII

Llegó el navío, a quien el corvo diente 425
aseguraba con altivas señas,
peñasco ente dos torres eminente,
o torre fabricada entre dos peñas.
Subo al convés con paso diligente,
adonde el invencible Mascareñas, 430
estrechos lazos que apercibe ufano,
libra al empeño de un cuidado urbano.

LIV

Apenas ocupamos la baranda,
cuando vimos cortar la salsa vía
un fuerte galeón, rayo de Holanda, 435
de un patache veloz en compañía.
Desanima la flota miseranda,
viendo el leño mayor, que parecía
acreditarse con impulso ardiente,
águila voladora del Tridente. 440

LV

Águila tan cruel, que en Sincapura
imagina robar, usurpar piensa
del luciente metal, que el fuego apura,
inmensa cantidad, de copia inmensa.
Águila en fin, que arrebatat procura 445
a tantos portugueses sin defensa,
metidos entre frágiles paredes
a tantos desarmados Ganimedes.

LVI

Cual milano voraz suele arrogante
descender de las nubes a los prados, 450
a suspender de la capilla ovante
el conento de músicos alados;
a intimidar el escuadrón volante
del campo, a deshacer los animados
bellos manojos de intrincadas plumas, 455
de púrpura a teñir blancas espumas.

LVII

Tal el fuerte galeón con alas leves,
voraz milano con designios graves,
procura deshacer los leños breves,
que son del campo azul inermes aves. 460
De púrpura teñir saladas nieves,
los laberintos deshacer suaves,
el bosque intimidar, causar asombros
al bosque surto de Neptuno en hombros.

LVIII

El Mascareñas, que de Marte ocupa 465
la Egregia silla, que labore ordena
el horrendo cañón, manda que escupa
rayos el bronce, que a la tierra atruena.
Saltando en el convés de la chalupa,
alborotando el mar que el remo enfrena, 470
rompiendo en breve instante espacio largo,
subo al navío que tenía a cargo.

LIX

Levantando del mar el hierro hendido,
al viento ofrece trémulas banderas,
las nubes despedaza el bronce hundido, 475
rompiendo de diamante las esferas.
Escuchando el horrísono sonido,
asombrados los montes y las fieras
del estruendo fatal no se redimen,
las fieras tiemblan y los montes gimen. 480

LX

Juntos los dos navíos preparamos,
puestas las proas en el vago viento,
batalla al enemigo presentamos,
ganando al enemigo el barlovento.
Y cuando con su sangre imaginamos 485
volver las del teatro turbulento
pardas ondas, en ondas carmesíes,
verdinegros cristales, en rubíes.

LXI

Huyendo el enemigo retirado
deja la empresa, en miedo convertido, 490
o recelando el daño imaginado,
o temiendo el estrago prevenido.
Lo que procura con intento osado,
desestima con pecho arrepentido,
de suerte que humillarse parecía 495
al arrepentimiento la osadía.

LXII

Cual acostumbra del lebel valiente
huir del lobo voraz, cuando pensaba
trinchar con puntas de marfil luciente
el tímido rebaño que asombraba. 500
Lanígero escuadrón, que al blanco diente
la garganta parece que entregaba,
quedando libre del asalto extraño
el asombrado tímido rebaño.

LXIII

No de otra suerte huía el enemigo, 505
el destino culpando de los hados,
siendo de su temor mudo testigo,
los gemidores montes asombrados.
Huyendo así del áspero castigo,
viendo sus pensamientos humillados, 510
daba con plumas de nevado lino
a campo de cristal, ave de pino.

LXIV

Ojalá que a reñir se detuviera,
aunque en mi sangre su furor templara,
no fuera aquella, no la vez primera, 515
que sirviendo a mi rey la derramara.
Invictísimo rey, a quien venera
de tantos hemisferios la tñara,
la soberana augusta monarquía
de donde nace, adonde muere el día. 520

LXV

De donde nace de esmeralda en lecho,
adonde muere en tumba de zafiros,
honrad de mis lealtades satisfecho
la sangre derramada por serviros.
De mi pecho veréis, siendo mi pecho 525
bizarro empeño de holandeses tiros,
segunda vez mi sangre derramada
quedando vencedora a vuestra espada.

LXVI

Con planta cierta, con segura planta
volviendo los navíos a la flota, 530
el áncora tenaz del mar levanta,
siguiendo de Malaca la derrota.
En pocas horas, con fatiga tanta
las ondas espumantes alborota,
el angosto canal desembocamos, 535
tocando las entenas en los ramos.

LXVII

Bañado había el sol los rayos puros
dos veces en el piélago oceano,
cuando sin trabajar los remos duros
el puerto ocupan ya de espuma cano. 540
Salvando las almenas de los muros,
con el aplauso horrendo de vulcano,
la rica flota que surgía apenas,
temblaron de los muros las almenas.

LXVIII

Después que del aplauso el bravo exceso, 545
con tronadores ecos publicado,
festeja al bosque de árboles espeso
en hombros de Neptuno fabricado.
El que gobierna el áurea Chersoneso
del árbol fugitivo coronado, 550
la planta apenas en la playa imprime,
por ver el bosque que a Neptuno oprime.

LXIX

Apenas de la playa que pisaba,
toda de flores revestida y llena,
el pie por el arena encaminaba, 555
el grave pie, por la menuda arena.
Cuando de la chalupa que besaba
la verde margen de la playa amena,
el Mascareñas que el asiento ocupa
en la margen saltó de la chalupa. 560

LXX

Hablan los dos mostrando el alegría
que a cada cual solicitaba el alma,
pensando de una honrada cortesía
alcanzar cada cual la honrosa palma.
Aplaudiendo la urbánica porfía, 565
el tumulto marcial quedaba en calma,
siendo los dos en término sucinto
regalo urbano del planeta quinto.

LXXI

Queriendo cada cual por modo nuevo
ser vencedor, y parecer vencido, 570
la contienda cesó, viendo que a Febo
desanimaba el último gemido.
La plática dejaron, cuando Herebo
de limos transparentes guarnecido,
cubierto de coral, vestido de ovas, 575
abrir de Neptuno las alcobas.

LXXII

Del campo la beldad dejando luego,
sus pisadas siguieron diligentes
los que alientan el rumor del marcio juego
capitanes, y alféreces valientes. 580
A cuya gravedad, desasosiego
trémulo no, de galas eminentes,
adornan los venablos y bengalas,
que son de Marte las mejores galas.

LXXIII

Entrando en la ciudad las más lucidas 585
escuadras de soldados valerosos
del general, en tropas divididas,
ocupan los palacios sumptuosos.
Las salas adornadas y vestidas,
no de tapices ricos y famosos, 590
de espesos bosques sí, de varias suertes,
de bravas lanzas, de mosquetes fuertes.

LXXIV

La sala desocupan los soldados,
viendo puesta la mesa, a quien cubría
diversidad de frutos sazonados, 595
en quien Pomona néctares vertía.
Ornada de claveles abrasados
a Tiro y a Pancaya parecía
desafiar, hacer la mesa tiro,
triunfar la mesa de Pancaya y Tiro. 600

LXXV

Cual la reina del campo floreciente,
la soberana flor, la egregia rosa,
a quien bañó de púrpura caliente
de los amores la divina diosa,
vertiendo en las demás fragancia ardiente, 605
ostenta de sus nácares pomposa
nubes de fuego en cielo de rubíes,
golfo de llama en ondas carmesíes.

LXXVI

Así también, con aparato honroso,
rey soberano de las frutas bellas, 610
el tierno Durión pomo oloroso,
soberana beldad ostenta en ellas.
Pomo que en el sabor blando y gustoso,
imitar sabe las nevadas pellas,
la dulzura mayor imitar sabe 615
del cándido manjar, tierno y süave.

LXXVII

Sintiendo apenas el olor que exhala,
en el olor que sienten elevados
los generales, vuelven a la sala
los fuertes capitanes y soldados. 620
Mostrando la ocasión que al gusto iguala,
publican del contento alborotados,
que estaban de Malaca las riberas
cuajadas de fortísimas galeras.

LXXVIII

Galeras, cuyas balas fulminantes 625
del rayo imitan la pujanza brava,
con quien de la ciudad las arrogantes
almenas el Dachén amenazaba.
Galeras fijas, si primero errantes,
de quien el luso, tantas alcanzaba 630
vitorias que la fama representa,
cuantas el cielo estrellas apacienta.

LXXIX

Cual sonoro atambor, cortando al viento
las diáfanas alas transparentes,
infunde en pechos fuertes nuevo aliento, 635
nuevo valor en ánimos valientes,
cuando de la batalla, en el sangriento
temerario fracaso, las ardientes
espesas balas de mosquetes duros
escurecen del sol los rayos puros. 640

LXXX

Tal el rumor del eco que formaba
la soldadesca voz que al viento hería,
nuevo valor la voz sonora y brava,
en los dos generales infundía.
Del corazón que espíritus brotaba, 645
en el papel del rostro el fuego ardía,
es el rostro el papel, en quien derrama
la afrenta el hielo, fiel valor la llama.

LXXXI

Rubricando del tiempo en los anales
el nombre altivo que la edad repite, 650
vuelven al mar los fuertes generales,
que la ocasión descanso no permite.
Dividiendo del puerto los cristales,
mirando van en hombros de Anfitrite,
siendo la luna singular testigo, 655
la portátil ciudad del enemigo.

LXXXII

Con impulso volviendo acelerado
el batel de la playa a la corriente,
vuelve a romper del piélago salado
el remo cortador, la altiva frente. 660
Del hermoso jardín que adorna el prado,
el aljófár salpica transparente,
que el prado ostenta, y el jardín produce
el blanco aljófár que en el prado luce.

LXXIII

El puerto penetrando deleitoso 665
truecan los remos, la chalupa trueca,
el húmido cristal del campo undoso
del verde campo por la arena seca.
Al salir del batel, fuerte y brioso,
el invencible Capitán Fonseca, 670
los sonoros clarines hacen salva,
como las aves al salir el alba.

LXXXIV

Sirviendo de atalaya en la marina,
el pecho entrega a bélicos ensayos,
hasta que de la esfera cristalina
a lucir empezaron los desmayos. 675
Hasta que de la lumbre matutina,
anegando el albor délficos rayos,
nubes bordando del asiento etéreo,
estrago fueron del candor sidéreo. 680

LXXXV

Volviendo el Mascareñas diligente
al inconstante piélago espumoso,
sube al navío, atruena el gran Tridente
la salva del navío belicoso.

Con polvo adusto que despide ardiente, 685
con fuego que vomita polvoroso,
rompiendo el manto de la noche fría,
el vencimiento restituye al día.

CANTO IV

ARGUMENTO

Descansa en la baranda el lusitano,
acompañado de su heroico brío,
en una nube el mágico Dardano,
llega con pompa al bélico navío.
Del bravo Nuño, héroe soberano,
anuncia el venidero desafío,
y volviendo a volar el bosque espeso
huye el Dachén del áurea Chersoneso.

5

I

Después que del aplauso repetido
del duro bronce, con festivas señas 10
temblaron al horrísono sonido,
asombrados los montes y las peñas.
La baranda del leño presumido
ocupa el invencible Mascareñas,
puesto el sentido en huestes enemigas, 15
todo entregado a bélicas fatigas.

II

Sentado en la baranda, viendo estaba
el soberbio escuadrón de errante pino,
a quien ninguno en número igualaba
de los que el campo araban neptunino. 20
Los portátiles leños que miraba
poblados de hojas, de inquieto lino,
del ufano escuadrón adorno leve,
cristal pisando azul con pies de nieve.

III

En un mar de cuidados puesto el pecho, 25
centinelas los ojos del cuidado,
al sueño el portugués, un Argos hecho,
el tributo negaba acostumbrado.
Mas luego del empeño satisfecho
de imaginar el pecho fatigado, 30
movido luego del sabroso empeño,
al sueño paga lo que debe al sueño.

IV

Si bien en el que ocupa lecho breve
tan falta de sosiego descansaba,
que pagando a Morfeo lo que debe, 35
ni bien dormía entonces, ni velaba.
Luego que opuesto al pensamiento leve,
el blando sueño de obligar trataba,
al vuelo la blandura deteniendo,
si no paces los dos, treguas haciendo. 40

V

Del sitio que habitaba tenebroso
ente dos peñas que del campo oscuro,
gigante cada cual siendo espantoso,
sirven al sitio de soberbio muro.

Sale Dardano mágico famoso, 45
lince penetrador de lo futuro,
nigromántico al fin, prudente y sabio,
de secta moro y de nación arabio.

VI

Al Mascareñas a decir venía
lo que el Dachén hacer imaginaba, 50
o porque al Agareno aborrecía,
o porque el lusitano le obligaba.
Acreditando el arte que ejercía,
colocado en el trono que ostentaba
el denso globo de una nube espesa, 55
los oscuros umbrales atraviesa.

VII

Sembrada de diamantes la Cabaya,
de rosado color de grana fina,
los tesoros afrenta de Cambaya,
las telas avergüenza de la China. 60
Viendo su luz la transparente playa,
abrasada de celos desatina,
dejando el fuego de su ardiente fragua,
al agua muerta y abrasada al agua.

VIII

El soberbio turbante que a la frente 65
entrega liberal y aplica ufano,
era de nieve pura y transparente
un monte, emulación del más lozano.
Vencía del turbante el eminente
de aljófares adorno soberano, 70
del monte a los adornos naturales,
cúbralo nieve, o sírvanlo cristales.

IX

La brillante pretina que apretaba
del mágico Dardano la cintura,
era una pieza que alumbrando estaba 75
de cándida beatilla, blanca y pura.
Al estrellado cielo aventajaba,
sembrada de luciente bordadura,
bordada de cambiante pedrería,
un Olimpo abrasado parecía. 80

X

Un Olimpo de púrpura bañado
adonde relumbraban los rubíes,
ardientes, bien así como abrasado,
rojo clavel en campo de alhelíes;
o cual en cielo de jazmín nevado, 85
volando nubes de hojas carmesíes,
o como con quietud nadando amenas
ondas de rosa en golfo de azucenas.

XI

Del riquísimo cris, lustroso y fino,
el bello pomo que un topacio era, 90
un astro parecía diamantino
en el nocturno velo de la esfera.
Adornada del llanto matutino,
de negro acero, corva la contera,
de su felicidad alarde hacía, 95
desposada la noche con el día.

XII

Ceñido de diáfanos diamantes,
en quien la vista ufana se divierta,
era el coturno, muestras dando ovantes
del carbunco mejor, envidia fuerte. 100
De cuantos visten perlas rutilantes,
que en campo de Zafir llorando vierte,
el bello anuncio del candor diurno,
brillante emulación era el coturno.

XIII

Cortando el velo de la noche oscura, 105
se acerca de la playa a los navíos,
haciendo enmudecer de afición pura
las húmidas deidades de los ríos.
Las que por ver la grave compostura
llenaban de la playa los vacíos, 110
las bellas Ninfas, las deidades sumas,
del mar estrellas y del cielo espuma.

XIV

Llegando de esta suerte a la marina,
playa gentil, con fausto no pequeño
el mágico Dardano se imagina 115
de aquella playa soberano dueño.
Hablar al Mascareñas determina
de la baranda del altivo leño,
en quien estriba con impulso fuerte
hablando al Mascareñas de esta suerte: 120

XV

Ínclito portugués, a quien venera
la gente del imperio más distante,
fijando lusitana la bandera,
siempre gloriosa y siempre tremolante.
Con los ojos del alma considera 125
lo que decreta el cielo de diamante,
en su misma beldad dejando escrito
el sublime valor del luso invito.

XVI

Dardano soy, aquel que examinando
los bellos astros del asiento puro, 130
caracteres arábigos formando,
un Argos llevo a ser de lo futuro,
lo que ha de suceder pronosticando.
El Agareno soy, que conjeturo
escudriñando arábigos anales 135
lo que ordenan los astros inmortales.

XVII

Ésta que ocupa el puerto fatigado,
selva intrincada de galeras graves,
huir verás del bosque desarmado
de estos navíos que acreditan aves. 140
Deste bello escuadrón lleno y cargado
de cuantas sedas blandas y suaves,
obra digna de artífice lozano,
en el Paquín hiló breve gusano.

XVIII

Mas antes que con vuelo repetido 145
el bello sol, del Aries a los peces,
cinco veces de vuelta esclarecido,
circunde luminoso cinco veces.
Vendrá segunda vez más presumido,
más soberbio el Chacén, siendo jueces 150
de su crueldad los muros castigados,
iueces en las nubes colocados.

XIX

La brava furia del ardiente ensayo
estorbará con ánimo brioso
el bravo Melo, el feroz Sampayo, 155
hasta que asome el Nuño belicoso;
hasta que llegue el lusitano rayo,
estrage del Dachén siendo espantoso,
como de Ormuz en el angosto lago,
siendo del holandés horrendo estrago. 160

XX

El gran Botello, aquel por quien ahora
cubren lágrimas mil del Tajo hispano,
tanto su ausencia enternecido llora,
a cada arena de oro, a cada grano.
El César portugués, que del aurora 165
al mar del Sur ha de volar ufano,
a punir el Dachén envuelto en hielo,
siendo teatro el mar, testigo el cielo.

XXI

En las galeras del Dachén horrendas
las graves Quinas fijará sagradas, 170
a despecho de bárbaras contiendas
las Quinas de ambos mundos veneradas.
Llegando a deshacer balas tremendas,
altivas torres de soberbia armadas,
cual acostumbra con ardiente ensayo, 175
excelso monte, fulminante rayo.

XXII

Deshechas de los bronce las galeras,
el turbio lago sembrarán de astillas,
de torpes tablas, torpes y groseras,
si bien un tiempo leves y sencillas. 180
Las que llegando a ser de las esferas
lisonja singular vueltas las quillas,
temblando aún de los fatales bronce,
tumbas del mar parecerán entonces.

XXIII

Tumbas que al mar por bocas espirantes, 185
ríos de sangre brotarán rendidas,
hasta que de las ondas inconstantes
besen la playa en tablas divididas.
Tantos de los Dachenos arrogantes
ocuparán el mar cuerpos sin vidas, 190
que bien podrán en la mayor creciente
al luso vencedor servir de puente.

XXIV

En Malaca entrará viendo el estrago
del contrario Dachén que vencen y doma,
como Aníbal un tiempo por Cartago, 195
o como Cipión triunfando en Roma.
Hará Malaca del contento en pago,
al trofeo gentil, largo idioma,
ya no de escuridad, de luz vestida,
tan obligada como agradecida. 200

XXV

Poco tiempo después, escucha atento
cuán poco dura la mundana gloria,
siendo verdugo ya del pensamiento
lo que descanso fue de la memoria.
Este gran general, Marte sangriento, 205
entrando con tanta próspera vitoria
por este mar de admiración cubierto,
poco tiempo después entrará muerto.

XXVI

Podrán luchar las ondas atrevidas,
las fugitivas ondas, con quien antes 210
se mostraban las balas comedidas,
centellas arrojando fulminantes.
Escapar de las balas encendidas,
anhelar en las ondas inconstantes,
que el monstruo tragador vomita y sorbe, 215
secretos son que no conoce el orbe.

XXVII

Al hijo deste Alcides valeroso,
cuyo nombre inmortal el mundo abarca,
siempre a pesar del hado riguroso,
a pesar siempre de la injusta parca. 220
Sublimará con título famoso
el monarca español, el gran monarca,
con título de conde esclarecido, antes
que procurado poseído.

XXVIII

A este gran Nuño imitará valiente 225
de la barra de Goa en el distrito,
el bravo Antonio Telles, porque ostente
su nombre excelso en mármoles escrito.
Tres veces quedará puesto en su frente
el honroso laurel en el conflicto, 230
causando al holandés perpetuo sueño,
de la barra señor, del campo dueño.

XXIX

«Escucha más, ¡oh!, César lusitano,
lo que más decretó, no sin misterio,
que vuelvas quiere el cielo soberano 235
a ver el lusitánico hemisferio,
donde saldrás rompiendo el oceano,
nombrando visorrey de aqueste imperio,
tu fama eternizando heroicamente.
de región en región, de gente en gente». 240

XXX

Dijo,- y volando en un pequeño instante
al tenebroso sitio de las peñas,
entra en su albergue el mágico arrogante
al paso que despierta el Mascareñas.
Mostrando la alegría en el semblante 245
que de su pecho las festivas señas,
con exceso procuran dilatado
el trofeo aplaudir pronosticado.

XXXI

Mas ya en el cielo cándido y lustroso,
la madre del Menón resplandecía, 250
huyendo de sus llamas temeroso
el volante escuadrón que en fuego ardía.
Ya de Faetonte el padre luminoso
en brazos del Aurora amanecía,
haciendo a un tiempo lágrimas süaves, 255
reír los campos y cantar las aves.

XXXII

Ya lleno de temor desasombraba
de Malaca las fértiles riberas
del soberbio Dachén, ya levantaba
del fatigado puerto las galeras. 260
Ya con el manso viento que soplaba,
iban rompiendo blandas y ligeras,
de los mares afables y beninos
los argentados húmidos caminos.

XXIII

Viendo que con impulso diligente 265
van del Dachén siguiendo la derrota,
de la ciudad el general valiente
espumantes cristales alborota.
Al viento entrega el cáñamo pendiente,
desasombrada de Macan la flota, 270
la furia el viento en la lisonja imprime,
el lienzo cruce, y la jarcia gime.

XXXIV

Rompiendo del cristal las ondas saladas,
las frías ondas del cristal incierto,
prosiguiendo de Goa las jornadas, 275
sale la flota del ameno puerto.

Siguiendo el Mascareñas sus pisadas,
rompe la espuma de aquel campo abierto,
de aquel camino azul por láctea senda
al caballo del mar larga la rienda. 280

XXXV

El bravo general que el paso alarga,
hasta frisar con el navío alado,
al grave dueño la defensa encarga
de aquel bosque de pinos desarmado.
De aquella flota, cuya noble carga 285
es del metal, a quien el sol dorado
el ceptro ofrece, y la corona entrega,
do metal que a fortuna a tantos nega.

XXXVI

Viendo que favorables van soplando
en las velas los vientos voladores, 290
al Mascareñas en su ausencia hablando
sentía de su ausencia los rigores.
Los dos apenas se despiden cuando
vuelven a ser los remos cortadores
del pequeño batel, prolijas plumas, 295
hiriendo mares, y azotando espumas.

XXXVII

Al borde apenas el cristal salpica,
llegando al leño que tenía a cargo,
cuando a la carta que a mi mano aplica
para el sabio Virrey, el brazo alargo. 300
La gente que a Neptuno se dedica,
romper queriendo de su imperio largo
salobres montes, que Fabonio anima,
el ancora tenaz levanta encima.

XXXVIII

Las blandas ondas de la playa amena 305
trueca por los del mar montes salados,
soberbios montes cuya furia ordena
batir el cielo de blancura armados.
Ya de la que cruzaba fuerte entena,
abrazando los ñudos torneados, 310
el árbol de los dos menos crecido,
suelto tremola el cáñamo tejido.

XXXIX

« Todos juntos las velas entregamos
al viento que soplaba favorable,
por el hinchado mar todos dejamos 315
el puerto de Malaca saludable.
Todos por la canal desembocamos,
que anhela por el piélago mudable,
en la cumbre naciendo de una peña,
canal que de las nubes se despeña». 320

XL

Diez vueltas había dado el gran lucero
cuando una nube se le opone al paso,
queriendo ya pisar con pie ligero
la negra sombra del oscuro ocaso.
Poblando de temor el hemisferio, 325
acobardado del cruel fracaso,
titubeando del Olimpo el eje
horrísonos asombros forma y teje.

XL I

Corriendo opaca y asombrando espesa,
del nocturno color vistiendo el día, 330
cargada, temerosa, horrenda y gruesa,
retrato del infierno parecía.

Las espumantes ondas que atraviesa,
llenas de escuridad helada y fría,
tremendo horror causando al horizonte 335
del golfo parecían de Acheronte.

XL II

Al eclipsado sol estuvo opuesta,
hasta que de la noche que apresura,
descogiendo la túnica funesta,
en viento convirtió la nube oscura. 340

Cual del campo galán en medio puesta,
la planta airosa deshacer procura,
tal al leño gentil embiste el viento
en medio puesto del salado argento.

XLIII

Después que al singular pino cuadrado 345
en las esferas colocó redondas,
cansado de embestir, de obrar cansado,
volver procura a las cavernas hondas.
De trabajar al leño fatigado,
sirven de blando tálamo las ondas, 350
hasta que el sol con áridos deseos
iluminó los montes Nabateos.

XLIV

Abrir queriendo con dorada llave
la puerta al día, que asomaba apenas,
el sonoro clarín del leño grave 355
rimbomba en las olímpicas almenas.
El eco oyendo del clarín süave,
compuesta la diadema de azucenas,
haciendo a su esplendor alegre salva
en lecho de jazmín despierta el alba. 360

XLV

Del cielo transparente los umbrales,
ornando el Fénix que al de Arabia imita
del viento los diáfanos anales
con dorados renglones acredita.

Las túnicas rompiendo funerales, 365
con que la noche horrores facilita,
sepulta de la noche los horrores,
amaneciendo en tálamo de flores.

XLVI

Los campos divisando de Neptuno
entregue a su raudal la vista ufana, 370
no pudo descubrir navío alguno
al bello despuntar de la mañana.
Siendo de navegar tiempo oportuno,
empezando a romper la espuma cana,
como la dura tierra el corvo arado, 375
surcando fuimos el cristal salado.

XLVII

Un día cuando el sol las sombras huella,
triunfando de la noche tenebrosa,
cuando de Venus la luciente estrella
encubre el rosicler de amor quejosa. 380
Vimos la isla soberana y bella
por la corteza fina y olorosa,
que de los troncos fértiles redonda,
emulación del Líbano jocunda.

XLVIII

«De aquesta pues, llamada Trapobana 385
en singladuras tres atravesamos
el piélago feroz, de cuya insana
furia cruel apenas escapamos.
Si agora en la crueldad pienso tirana,
en aquella crueldad con que miramos 390
salpicar las olímpicas almenas,
el pálido temor enfrena apenas.

XLIX

Los umbrales pisando de la muerte,
sufriendo aquel rigor desatinado
del hambre pertinaz, contrario fuerte, 395
aún más que el fiero mar, que el viento airado
andando algunos días desta suerte.
Llegando en fin al puerto deseado,
en su tranquilidad sonora y mansa,
el sufrido bajel duerme y descansa. 400

L

Echada la chalupa en la corriente,
apenas en la popa me arrojaba,
cuando del vasto mar la altiva frente,
gemiendo el duro remo acuchillaba.
Desembarcando de palacio enfrente, 405
con el virrey en la baranda estaba,
el que es de Marte singular retrato,
el portugués segundo Viriato.

LI

Aquel Rodrigo, cuyo nombre Augusto
eterniza la edad en sus memorias, 410
a quien rindiendo están con premio justo,
aplausos Portugal, el Asia glorias.
El héroe que ganó del persa adusto
más triunfos, más trofeos, más vitorias
que flores el abril al campo añade, 415
el Freyre excelso, el invicto Andrade.

LII

Entro en palacio, a la baranda llego,
la mano beso del virrey prudente,
a quien aplicó de Malaca el pliego,
y los dos de Manila juntamente. 420
Con el gusto de verme, muestra luego
el de ampararme competir valiente,
el valor de los dos calificando
el gran virrey, el gama venerando.

LIII

Después que el pensamiento corresponde 425
a la merced del pecho idolatrada,
vuelvo a salir, sin atinar por donde,
la salida de amigos ocupada.
Y cuando de a lámpara que esconde
la blanca Doris, de esplendor bañada, 430
ardientes llamas sepultaba estivas
en cenicientas ondas fugitivas.

LIV

Cuando descubre el eminente Polo
de la luciente esfera la belleza,
solo quedé, se puede quedar solo 435
quien siempre hablando está con su tristeza.
Quien suspirando está, desde que Apolo
en la luciente Aurora el curso empieza
hasta que acaba en el oscuro Ocaso,
si acaso vive en fin, quien vive acaso. 440

LV

En este bosque umbroso adonde Flora
la luz no pierde, ni el estilo muda,
sienten las flores lo que el pecho llora
antes que el alba a imitar me acuda;
antes que en esta alfombra que colora 445
de sus hombros lucíferos, sacuda
el que es de Delo soberano dueño
la dulce carga del sabroso sueño.

LVI

Pisando aquí con planta temerosa,
del ausencia cruel en compañía, 450
el incierto esplendor, la luz dudosa,
aquella luz, crepúsculo del día.
Por entre nubes de iasmín y rosa
esa aurora miré que amanecía,
en esos ojos puros y abrasados, 455
espíritus con fuego sustentados.

LVII

Absorta en tu belleza soberana,
rendida el alma a señalarse empieza,
quedando luego de rendida ufana,
teniendo el humillarse por grandeza. 460
Con gusto a la beldad el pecho allana,
estribando el contento en la belleza,
envidiosa dejando a la fortuna,
siendo del gusto la beldad coluna.

LVIII

Cuando el jardín mirabas floreciente, 465
suspense advierte el corazón amante,
como la luz solar del rayo ardiente
brilla del alba en el penfil fragante.
Cuando parabas a mirar la fuente,
el corazón miraba vigilante, 470
como en su esfera el sol se detenía
el espejo a mirar que anuncia el día.

LIX

Y cuando en la esmeralda deste suelo
imprimías el pie, mirando estaba
como Diana discurría en Delo, 475
y como en Chipre Citerea andaba.
Mas cuando vi que con amante celo
un viejo de la mano te llevaba,
asalta al corazón la envidia fiera,
como si el viejo algún Adonis fuera. 480

LX

Entonces dije con decoro grave,
elevado el sentido con decoro:
de aquella mano, en el jazmín suave,
quién llegara a besar ese tesoro,
quién fuera aquella artífice, que sabe 485
oro líquido hilar, devanar oro,
para volar al centro apetecido
con el cuidado y no con el ruido.

LXI

Si fuera tan feliz, si aquella fuera
divisando esa mano pura y clara, 490
a las antiguas alas añadiera
porque con más velocidad llegara.
La destemplada voz enmudeciera
por no turbar esa belleza rara,
llegara con decoro vigilante, 495
más diligente y menos susurrante.

LXII

Rendida a tu beldad majestuosa
enamorado del mayor progreso,
preso quedé, que es una misma cosa
quedar enamorado y quedar preso. 500
La gloria que sin ti, dulce y sabrosa
el exceso de amor, el bravo exceso,
contarlo mi afición fuera delito,
que no puede contarse lo infinito.

LXIII

¿Qué famosa prisión no queda en calma 505
con aquella prisión ilustre y bella?
¿Qué dulce libertad alegra el alma,
como mi corazón lo está sin ella?
Si a todas, mi prisión lleva la palma,
si deja cuando el bien confirma y sella 510
en éxtasis gustoso la memoria,
no se llame prisión, llámese gloria.

LXIV

Ausentaste tu cielo milagroso
de este bello jardín, cuando a porfía
aquel arroyo dulce y numeroso 515
llorando sin cesar, enmudecía.
Su caudal aumentaba lastimoso
el árbol que en llorar se deshacía,
pudiendo ya soberbio del apoyo,
asegurarse mar, dudarse arroyo. 520

LXV

¿Cómo dirá mi lengua escrupulosa
lo que sentí cubierto de tristeza,
ausente de tu vista milagrosa,
en quien el sello echó naturaleza?
Tanto sentí tu ausencia rigurosa, 525
oh dueño amado, oh centro de belleza,
que de puro sentir, loco y perdido,
sin sentido quedé, perdí el sentido».

LXVI

No siente tanto no, la dilatada
prisión el ave, cuando en sus temores 530
juzgando ausente la consorte amada
alterna dulcemente sus dolores.
Aquella que en las nubes colocada,
pareciendo al subir línea de flores,
a quien el vuelo altivo desvanece, 535
rayo de plumas al bajar parece.

LXVII

No tanto aquella planta que suspira
con ansia fuerte y con dolor interno,
cuando furioso, más envuelto en ira
la desnuda el rigor del duro invierno. 540
No tanto aquel botón que a rosa aspira,
aquel pimpollo regalado y tierno,
cuando del cierzo que al jardín injuria,
anhela en el rigor, tiembla en la furia.

LXVIII

Volviste a ver aquesta selva umbrosa 545
a infundir el espíritu a las flores,
a enajenar de amores generosa,
y generosa a enternecer de amores.
Llegando a ver tu luz majestuosa,
salteado el corazón de resplandores, 550
lo que absorto sintió, lo que elevado
el corazón lo diga salteado.

LXIX

No ofrece no, tan soberana gloria
la libertad al preso vigilante,
al capitán la célebre victoria, 555
el puerto deleitoso al navegante.
Mayor contento ofrece a la memoria
el resplandor que ostentan rutilante,
siendo tus ojos con feliz acierto,
paraíso, libertad, victoria y puerto. 560

LXX

Esta es la historia con que el alma impetra
la dicha de cumplir tu mandamiento,
expresa ley, que con dorada letra
rubrica en la memoria el pensamiento.
Segunda vez el corazón penetra, 565
acabando con dulce sentimiento
la historia que primero comenzaste,
pagando quedarás la que escuchaste.

LXXI

Publica con espíritu valiente
el singular, el ínclito hemisferio 570
que de tu sol miró resplandeciente
el primer móvil del candor primero.
Mientras al haz circunda del tridente
el más pomposo, el más galán lucero,
mientras de resplandor la tierra viste, 575
publica amante, lo que sientes triste.

LXXIII

Si pueden los impulsos de un deseo
tu pena mitigar, injusta y dura,
quien tiene el adorarte por trofeo
tendrá el obedecerte por ventura. 580

Sabrá de amor el generoso empleo,
como sabe adorar tanta hermosura,
revolver los opuestos horizontes,
casar los mares, fatigar los montes.

LXXIII

Sabrá el amor de tu belleza esclavo 585
correr y penetrar, de amores muerto,
del de Caribdis peligroso y bravo,
al pacífico mar de ondas desierto.
De las hermanas madres del Timavo,
adonde Érebo coral cubierto, 590
mientras suelen pasar sombras nocturnas
aloja el sol en cristalinas urnas.

LXXIV

Sabrá ofrecerte con mayor progreso,
con más ostentación a tu decoro,
el que suelen tirar ebúrneo peso 595
nevados cisnes con listones de oro,
El más extraño colocando exceso,
que belleza guardó, que abrió tesoro
Venus, sustituyendo milagrosa
al trono de marfil, el alba en rosa. 600

